

فاضل شامر



المقْمُوع وَالْمُسْكُوت عَنْهُ  
فِي السَّرْدِ الْعَزِيزِ





# مَكْتَبَةُ لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

المقْمُوعُ وَالْمُسْكُوتُ عَنْهُ  
فِي السَّرْدِ الْعَرَبِيِّ



**Author:Fadel Thamir**

**Title : The Unspoken for and the Repressed in Arabic Narration**

**Al- Mada P.C.**

**First Edition : 2004**

**Copyright © Al- Mada**

اسم المؤلف : فاضل ثامر  
عنوان الكتاب : المتموم والمسكوت عنه  
في السرد العربي  
الناشر : المدى  
الطبعة الاولى : سنة ٢٠٠٤  
الحقوق محفوظة

## دار المدى للثقافة والنشر

سوريا - دمشق ص. ب. : ٨٢٧٢ او ٧٣٦٦ - تلفون: ٢٣٢٢٢٧٦ - ٢٣٢٢٢٨٥ - فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

**Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria**

P.O.Box . : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289

[www.almadahouse.com](http://www.almadahouse.com) E-mail:[al-madahouse@net.sy](mailto:al-madahouse@net.sy)

بيروت-الحرماء-شارع ليون-جنبة منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦٧-٧٥٢٦١٦

E-mail:[al-madahouse@idm.net.lb](mailto:al-madahouse@idm.net.lb)

بغداد- أبو نواس- محطة ١٠٢ - زقاق ١٢-بناء ١٤١

مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون - جانب قندق السفير

E-mail:[almada112@yahoo.com](mailto:almada112@yahoo.com)

---

All rights reserved. No parts of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system , or transmitted in any form or by any means ; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission, in writing, of the publisher.

---

فاضل شامر

المقْمُوعُ وَالْمُسْكُوتُ عَنْهُ  
فِي السَّرْدِ الْعَزِيزِ





مكتبة لسان العرب

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

lisanerab.com رابط بديل

## مقدمة

كشفت تجربة السرد العربي الحديث عن تحول كبير في الرؤيا السردية وفي المنظور والتقنية الفنية، جعلت هذا السرد يحتل موقعًا متميzaً في الإبداع الثقافي العربي خلال نصف القرن الأخير. وقد اقترن هذا النضج الفني والرؤوي بوعي نقدي حدايٍ افتتح على الاتجاهات النقدية الحداثية التي أطلقها الانفجار النقدي منذ السبعينات، والذي تجلّى في عددٍ غير قليلٍ من المناهج والمقارب الحداثية واللسانية والأسلوبية والبنيوية التفكيكية والقرائية والتأويلية وغيرها. وقد كان من نتائج هذا التفاعل بين الرؤيا النقدية الحداثية من جهة والتجارب السردية الجديدة في ميدان التخييل السردي والميata سردي وبشكلٍ خاص في مجال الرواية والقصة القصيرة أن أصبح السرد محوراً مركزياً من محاور الجدل الثقافي وأداءً للكشف عن ما هو مغيب ومسكوتٍ عنه في حياتنا وثقافتنا.

وتأتي مباحث كتابنا النقدي هذا لتصب في هذا المحور المعرفي الحداثي للنقد العربي الحديث، حيث الرغبة في الكشف عن آلية تشكيل الخطاب السردي رؤوياً وبنويًّا، وفي الوقت نفسه الكشف عن الخلفيات المعرفية والدلالية والسوسيولوجية لتشكل مرجعيات هذا الخطاب، تجنباً للوقوع في أحادية النظر الشكلاوي وافتتاحاً على ما يعلنه النص من

جهة آخر وما يخفيه أو يسكت عنه بصورة مباشرة أو غير مباشرة. وأرى إن رؤيتي النقدية تدرج ضمن مسعى نقدي عربي يحرص على المزاوجة بين المنظورين الجمالي والاجتماعي في خطاب السرد العربي الحديث، وهو يمثل مواصلة لتجربتي النقدية خلال أكثر من ثلاثة عقود والتي بدأت في كتابي النcdi الأول "معالم جديدة في أدبنا المعاصر" الصادر عام ١٩٧٥ والتي تجلت لاحقاً في كتابي النcdi الثاني "مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع" الصادر عام ١٩٨٧ ولكنها تجلت بشكل أوضح في كتابي "الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي" الصادر عام ١٩٩٢ و"اللغة الثانية: في إشكالية النهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النcdi العربي الحديث" الصادر عام ١٩٩٤.

يتصدى هذا الكتاب لبعض الإشكاليات النظرية والمعرفية الخاصة بتجربة السرد العربي الحديث كما يقدم محاولات تطبيقية نابعة من فهم نcdi حداه يمس جوهر البنى النصية لكنه لا يتعالى على مرجعيات التجربة الإنسانية ولا على أصدائها المعرفية والاجتماعية والفكرية. ولذا فهو يتناول محاور مهمة من تجربة السرد العربي منها تعدد الأصوات البوليفونية في الرواية العربية وانعكاس ذلك على البنية السردية وقضية المسکوت عنه والمجموع في الخطاب السردي والاشكاليات التي يشيرها المظهر الغرائي والعجبائي في تحولات البنية السردية، إضافة إلى تجليات الواقع والمكان والزمان داخل البنية السردية العربية الحديثة.

لقد كان تبلور السرد البوليفوني مظهراً من مظاهر انكسار النزعة النرجسية والبيروقراطية لدى المؤلف وأيماناً بتنوعية الرؤى والأصوات الغيرية وبالتالي فهو يمثل تعميقاً للمنحي الديقراطي المفتوح للفضاء

الروائي ولعلاقة الروائي بالواقع الاجتماعي وبالصراعات الأيديولوجية والفكرية المحيطة به. وقد ترك هذا المنحى المتعدد الأصوات تأثيره البنوي على البنية السردية ذاتها، وهذا ما حاول كتابنا هذا الكشف عنه من خلال فحص الممارسات الروائية العربية الحديثة. وقد توقف كتابنا أمام مظاهر من إشكالية السرد العربي يتمثل في مساحة الفضاءات البيض والمغيبة في الخطاب السردي، والناجمة أساساً عن مجموعة من عوامل القمع والمصادرة والذكورة الداخلية والخارجية الناجمة عن عوامل القهر السياسي الخارجي أو عوامل القمع الاجتماعي والسيكولوجي والجنساني التي تتعرض لها الشخصيات الروائية داخل بنية المجتمع العربي الحديث. وهذا ما حاولت هذه الدراسات التصدي له والكشف عن خلفياته الموضوعية والذاتية وانعكاساته على البنية السردية ومنظور الروائي العربي الحديث. وتناولنا في كتابنا هذا جدل التفاعل بين المظاهر الواقعية والغرائبية أو الفنظامية في السرد العربي ودلائله الاجتماعية والفكرية وتجلياتها على مستوى البنية السردية وتشكلات الخطاب البنوي.

ونحاول بعض الدراسات فحص التجارب السردية لعدد غير قليل من روائيين والقصاصين العرب منهم مؤنس الرزاز وإبراهيم نصر الله والياس فركوح وإبراهيم الكوني وعمر أبو القاسم الككلي ونجيب محفوظ وغائب طعمة فرمان وعائد خصباك وسليمان الأزرعي ومحمد جنداري ومحمود سعيد ومحمود عوض وغيرهم. كما تلمس الدراسات جوانب مهمة من التجربة السردية ومتغيرات المسكون عنه في النصوص الروائية لعدد من روائيين العرب أمثال: طاهر بن جلون ومحمد برادة وأحلام مستغانمي وفؤاد التكرلي وصنع الله إبراهيم وإبراهيم عبد المجيد

وفاضل العزاوي وعبد الخالق الركابي وعبد الرحمن الريبي وعبد الله العروي ويونس الصائغ ومحمد عوض عبد العال وسليم مطر ومهدي عيسى الصقر وغيرهم. وأخيراً فالكتاب محاولة تضاف إلى جهود زملائي نقاد السرد العربي الحديث للبحث عن البنى والثيمات والمغيبات في هذا السرد.

## المقموع والمسكوت عنه في الرواية العربية

إذا كانت الكتابة القصصية هي مثل جبل الثلج لا يظهر منه إلا جزء بسيط، أما الجزء الأعظم فيظل غير ظاهر، ومغموراً في الماء، فإن الجزء الغاطس أو المغيب في الخطاب الروائي يمثل نصاً غائباً أو موازياً للنص الظاهر لا يقل أهمية وتأثيراً عن النص المكتوب، وهو ما يدفع بالناقد الحديث للبحث عن استراتيجية لاكتناف المسكوت عنه أو المغيب في الخطاب الروائي وإعادة إنتاجه وتأويله اعتماداً على فاعلية القراءة المنتجة، وربما يوازي هذا البحث النقدي ذلك البحث اللسانى الحديث للكشف عن العناصر الغائبة في النص والتي تكمن، في الغالب، في موقع ما، تحت سطح النص الظاهر. ويعزى تودوروف، في هذا المجال، بين نوعين أو مجتمعتين أساسيتين من العلاقات في النص الأدبي، هي العلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية، وهو يرى أن ثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدرٍ كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين لدرجة أنها تجد أنفسنا عملياً بازاً علاقات حضورية، وعلى العكس من ذلك يمكن أن تجد في كتاب على قدرٍ كبير من الطول أجزاء متباعدة، مما يجعل العلاقة فيما بينها علاقة غيابية<sup>(١)</sup> وهو يرى أن سبب هذا التقسيم يعود إلى "إن

العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز، فهذا الدال يدلُّ على ذاك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما، وذاك الفصل يصور حالة نفسية ما، أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء<sup>(٢)</sup>، وهو ما يدعو للتمييز بين علاقات مركبة (حضورية) وعلاقات (غيابية) أو بصفة عامة التمييز بين مظهر تركيبية من اللغة ومظهر دلالي<sup>(٣)</sup>.

ويخيل لي إن دراسة المskوت عنه، أو المغيب في الرواية العربية تحمل أهمية استثنائية في الاستقصاء النقدي العربي الحديث، ذلك أن النص الابداعي العربي، وبالذات النص الروائي، يجد نفسه مضطراً، في الغالب، إلى الصمت أو السكوت تاركاً المزيد من الفراغات والفجوات الصامتة التي تتطلب جهداً استثنائياً فاعلاً من جهة التلقي والقراءة، ويمكن أن نرجع الكثير من مظاهر الفموض والترميز والتلوش في الخطاب الروائي العربي إلى تزايد المساحات البيضاء والمحاة من النص المكتوب. ولا شك أن التعرف إلى بواعث عمليات الاقصاء والمحذف إشكالية معقدة ومتراقبطة، ولكنها ترتبط أساساً بوقوع الروائي، وبشكل أدقْ نصه الروائي تحت سلسلة من الضغوط الداخلية والخارجية تجعله تحت رحمة سلطات قامعة وكابحة منها سلطات زمنية وأخرى روحية، وثالثة جمالية. إذْ يقع النص الروائي تحت تأثير سلطات الدولة الامبرialisية والآخر في الدول النامية وتحت إرهاب الدولة الوطنية وأجهزتها القمعية والبيروقراطية، كما يقع تحت سلطات التراث واللغة والدين والجنس والأعراف والتقاليد الأدبية والمؤثرات الثقافية الأجنبية، إضافة إلى سلطة المجتمع والقبيلة والأب والأعراف والتقاليد

الاجتماعية. ومقارس هذه السلطات العنف المعلن والمبطن ضد النص الروائي، الذي يجد نفسه مضطراً إلى التراجع والماروحة وإقصاء أو حذف بعض الفضاءات الحساسة والمحظورة والمقمعة، كما يلجم الروائي أحياناً إلى عمليات حذف جمالي لتجنب المباشرة والتصرير وتغييب الانساق والبني السردية والثيمات (الموضوعات الروائية، وأيديولوجية النص الروائي، وبهذا يمكن القول إن النص الروائي هو محصلة نهاية لسلطات القمع والمصادرة هذه. إن كل ذلك يجب أن يضع على الناقد الحديث مسؤولية إجراء حفريات معرفية داخل النص بحثاً عن النصوص المغيبة أو المتوازية أو المقمعة أو المحورة، كما يتطلب من هذا الناقد مهمة الكشف عن "رؤيا العالم" بتعبير لوسيان غولدمان حيث تكون فيه "أشكال الوعي لدى طبقة ما هي في الوقت نفسه تعبيراً عن رؤيا العالم لدى هذه الطبقة، وكل عمل أدبي وبالتالي يجسد ويلور رؤيا العالم لدى هذه الطبقة و يجعلها تنتقل من الوعي الفعلي القائم الذي بلغته إلى الوعي الممكن" <sup>(٤)</sup>). ويواجه بيير ماشيري مسألة ارتباط العمل الأدبي بالأيديولوجية فيشير إلى "إن العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجية عن طريق ما يقوله، بل عبر ما لا يقوله، فنحن عندما لا نشعر بوجود الأيديولوجية نبحث عنها من خلال جوانبه الصامدة الدالة التي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة، هذه الجوانب الصامدة هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها تتكلم" <sup>(٥)</sup> ويقترح ماشيري برنامجاً لاظهار المضم المأيدلوجي في الرواية ينهض على أمرين :

أولاً : الإمام بالسياق التاريخي الأيديولوجي الذي كتبه النص الروائي أو المنكتب في سطوره.

ثانياً : بناء الاشكالية التي تطرحها الرواية انطلاقاً من الجواب الذي قدمته، وذلك بهدف استكناه الأسباب التي تجعل الحديث الروائي جواباً أيديولوجيًّا عن سؤال لم يطرح بكيفية واضحة، ولكنه حاضر ومحفي في تجاويف الرواية وفي شكل الأيديولوجية المchorة<sup>(٦)</sup>، وبضم الناقد جوناثان كلر مسؤولية خاصة على الناقد في الكشف عن الحبكة السردية وأنساق السرد المختلفة والتي تنطلق من توقعات القارئ أثناء عملية القراءة<sup>(٧)</sup>.

ومهمة الناقد الحديث لا تشترط الإجابة عن جميع أسئلة النص الروائي وإشكالياتها، فهذه مهمة مستحيلة، لأن النص الروائي، وخاصة إذا ما كان نصاً مفتوحاً أو كتابياً، وليس نصاً مغلقاً أو قرائياً بتعبير رولان بارت<sup>(٨)</sup>، يظل مفتوحاً على قراءات وتؤولات لا نهاية ووظيفة القراءة النقدية هي تقديم واحدة من هذه القراءات الممكنة والمحتملة والتي يمكن أن تنقضها قراءة تأويلية أو تفكيكية أخرى وهذا يؤكد أن النص السري هو نص مشحون بشفرات ورسائل لا نهاية وهو بمثابة جهاز إرسال سري متواصل، يتحول فيه المتلقي أو القارئ إلى جهاز استقبال فعال قادر على تلقي الرسالة وإعادة فك شفراتها وتؤولتها وصولاً إلى إنتاج دلالة النص المحتملة وفق سياقات زمنية وثقافية معينة.

إن عملية البحث النقدي عن المستويات المقومعة أو المسكون عنها يجب أن لا تظل بعيدة، أو بمنأى عن فكرة التناص ذاتها ومحاولة الكشف عن النص الغائب أو النصوص الكبرى التي قد تعود في بعض مستوياتها إلى "الأساطير العليا"، وإلى الشعائر والرموز والميثولوجيا القديمة، مثلما يحيينا نص جيمز جويس الروائي " يولسيس " إلى ملحمة

هوميروس، أو نص نجيب محفوظ في "أولاد حارتنا" إلى ملحمة الخلقة، ونص إبراهيم الكوني المتواتر إلى الميثولوجية الصحراوية.

ويمكن أن نلاحظ هنا أن الكثير من المظاهر العصابية، ومظاهر غياب الوعي أو تهميش دور العقل، والتي تتجلّى في الرواية العربية الحديثة في مظاهر الكبت والاحباط والشيزوفرينيا والكوابيس وأحلام اليقظة ومختلف أشكال (الفوبيا) الاجتماعية والنفسية إنما هي ثمرة مباشرة أو غير مباشرة لسيطرة القمع ضد الشخصية الروائية بوصفها احتجاجاً صامتاً ومكمبotaً ضد القدرة والاستلاب والقمع، كما قد يتربّس هذا الاحساس بالفوبيا داخل منطقة اللاوعي، فيخلق بدوره سلطة قمع ومراقبة داخل اللاوعي، فتخلق الشخصية القصصية رقيبها الداخلي القائم وهو ما يدفع الاستقصاء النقيدي إلى منطقة الاستقصاء السيكولوجي للكشف عن جوهر عملية القمع والكبت والاستلاب لدى الروائي مثلما فعل فرويد في دراسته لأزمة دستوريفسكي وتعرضه إلى عملية انتكاس "فبعد الصراعات العنيفة للتوفيق بين المطالب الغريزية للفرد ومطالب الجماعة، استقر إلى وضع انتكاس هو الخضوع لكل من السلطات الزمنية والروحية" حيث يتعرض دستوريفسكي خلال ذلك إلى عملية خصاء بالأذعان إلى الأب أولاً، والقيصر رمز الأب وامتداده ثانياً<sup>(٩)</sup>.

وتشير دراسة سيكولوجية حديثة إلى أن اتجاه الدولة نحو المزيد من التمركز يقود إلى إضعاف الابداع الثقافي، بينما تشير الدراسة ذاتها إلى أن التفتت السياسي قد يدفع إلى نهضة في الابداع الثقافي، ويلاحظ دين كيث ساينتن إلى أن التفتت السياسي مهد للارتفاع الابداعي المفاجئ في الحضارات الغربية والشرقية على السواء، ويستشهد

لذلك بظاهر وقرائن تأرخية قديمة وحديثة، منها وضع اليونان عندما كانت مفتتة إلى دولات مدن وإلى وضع إيطاليا والمانيا وخلص على سبيل المثال أن حالة التفتت الألماني قد أثرت مواهب وعquerيات كبيرة لكن عندما وحد بسمارك ألمانيا تحت حكم القيصر، فإنه ربما كان قد دق ناقوس الموت للعصر الذهبي للإبداع الألماني<sup>(١٠)</sup>.

وقد نختلف بعض الشيء في النتائج التي توصل إليها سايمون بصد الوحدة والتفتت وعلاقتها بالإبداع الثقافي، إلا أنها بالتأكيد قد نتفق معه في أن زيادة تركز سلطة الدولة وهيمنتها على جميع المرافق الحياتية والاقتصادية والثقافية مؤشر مهم لممارسة مظاهر مباشرة وغير مباشرة من القمع والاستيلاب ضد الإبداع الثقافي لاقتران الإبداع بالحرية واقتران تركز الدولة بالضبط والنظام غالباً بالقمع. وفي الزمن العربي الراهن يمكن الجزم بأن تركز الدولة الوطنية قد مارس عملية تغريب للكثير من العناصر الحضورية في الخطاب ودفعها إلى منطقة العناصر الغيابية، وبالتالي راح الخطاب الروائي يعاني من فجوات وثغرات وتأكلات بسبب عمليات التضاغط الاجتماعي والسياسي النفسي ضد الروائي ولذا تزداد نسبة المقموع والمسكوت عنه بصورة طردية متزايدة كلما ازدادت مركزية حضور القامع في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية العربية، حتى أن الناقد قد يجد نفسه مستقبلاً مدعواً لتأسيس شعرية خاصة باكتناء المغيب والمقموع والمستلب في الخطاب الروائي العربي خاصة وفي الإبداع العربي بصورة عامة.

في ضوء ما تقدم يستطيع الناقد العربي الحديث أن يعيد فحص الكثير من الخطابات الروائية العربية الحديثة، منقباً عن تحجيمات

المسكوت عنه والمغيب والمصموم، وربط كل ذلك بالسياق الشعافي والتاريخي وبالتجربة الحسية للابداع، لإماتة اللثام عن النصوص الغائبة أو الموازية ورؤيا العالم، وأيديولوجية النص الروائي، والدلالة الثقافية الفكرية، والأشكال والانساق السردية التي يتحرك من خلالها هذا النص والتي تتضاد مع مستوى العناصر المخصوصة والظاهرة لعادة تشكيل وتكون الصورة الممزقة والمشوهة للخطاب الروائي الأصلي.

ولو فحصنا، مرة أخرى، المتن الروائي الشامخ للروائي الكبير نجيب محفوظ لوجدنا الكثير من المستويات التعبيرية التي سقطت تحت تأثير سلطة القمع الداخلي والخارجي، وربما تعدّ رواية "أولاد حارتنا" أبرز مثال على ذلك، كما أن الكثير من روايات المرحلة الفلسفية هي تعبير مباشر وسيكولوجي عن عمق عمليات الاستلاب التي مارستها السلطات الزمنية والروحية ضد الخطاب الروائي، ونجد أن معظم أبطال صنع الله ابراهيم يتتحولون إلى عملية تغييب الوعي بسبب سلطة الواقع الخارجي القامعة: السلطة الزمنية وسلطة المال، فمنذ رواية تلك الرائحة " يتم تغييب ومحق وعي البطل ليسقط في منطقة وعي مشلول ومخدرا بسبب المطاردة الكابوسية التي يعيشها البطل تحت رحمة سلطات القمع الخارجي، ويجد بطل رواية "اللجنة" نفسه داخل دوامة كابوسية تدفعه إلى ذلك الموقف العصابي الذي انزلق إليه بطل "تلك الرائحة" لكن رواية "اللجنة" تنتقل إلى مستوى جديد عندما يرتضي البطل، عن طريق لون من المفارقة الساخرة - للقبول بموقف مازوكى لتنفيذ قرار اللجنة الغرائبي، ليكشف عن التأثير المدمر لحياة البطل من قبل سلطات المجتمع الاستهلاكي، وسلطة الآخر، والروائي، في كل ذلك يترك

فضاءات بيضاء ومحاجة أو مغيبة تحفز شهية القارئ على الاشتغال الفعال الديناميكي لإعادة استكمال النص وإعادة إنتاجه وتأويله.

وأقرب من ذلك ما نجده في بعض أعمال ابراهيم نصر الله ويشكل خاص في رواية "عو" ورواية "براري الحمى" وإلى حدٍ ما في رواية " مجرد اثنين فقط " إذ ينتقل الروائي في روايته الأخيرة هذه إلى عمق المأساة الفلسطينية ويحشد كل مظاهر المعاناة والعذابات والمجازر والخيانات التي تعرض لها الشعب الفلسطيني ومارست قمعاً دموياً ضده، وقد آثر الروائي أن يعرض للأحداث من وجهة نظر اثنين من الرواية المشاركين والمسرحين اللذين يتماهيان في بعض الأحيان ويتتحولان إلى راوٍ واحد عن طريق تبادل الأدوار أو الاندماج بطريقة تذكرنا بما حصل ببطل رواية "براري الحمى" الذي خلق عن طريق التخييل والإيمان الشيزوفريني قرينه التخييل. وتمثل فرادية زاوية النظر هذه، والتي تذكرنا بأبطال صنع الله ابراهيم، في إنها تقدم من خلال وعي محنط أو محمد يكتفي بالتقاط المئيات والأحداث والأشخاص والحوارات بحياء موضوعية دونما اسقاطات سيكولوجية أو تأويلية إذ يتتحول الراوي، محنط الوعي إلى جهاز تسجيل آلٍ بدون جميع الحوارات والثرثرات التي تجري حوله دون تدخل مباشر فتبعدو مثل ركامات غير منتظمة وغير منضبطة بسبب مرورها عبر ذهن شبه عصبي، يقدم المئيات والأصوات ببراءة الطفل المندهش لرأى الأشياء الجديدة التي يراها للمرة الأولى.

وفي روايات ابراهيم الكوني تكون الميثولوجيا الصحراوية الطبيعية سلطة مهيمنة على الوعي الروائي للشخصيات الروائية التي تبدو مشدودة بين قطبي ثنائية الطبيعة / الثقافة بمفهوم كلود ليفي شتراوس،

إذ نجد صراعاً متفجراً بين النوازع الطبيعية التلقائية والفطرية للشخصية الصحراوية والمؤثرات الحضارية والمدنية الجديدة على وعي الشخصيات الروائية، وعارض قطب "الطبيعة" قمعاً ضد ظاهر قطب "الثقافة" ونتيجة لذلك تحفل روايات الكوني بفضاءات مفتوحة لبصيرة القراءة والتلقي والتأويل، ففي رواية "نزيف الحجر" : مثلاً نجد بطل الرواية (أسوف) وهو يتهيأ للصلاة، لكنه يتوجه، ربما لأن التيوس قد بدأ معركتها، دون وعيٍ منه نحو الإيقونة الحجرية : الصنم الحجري المحفور على الحجر، ويقف البطل مدھوشًا في لحظة تجلٌّ لا واعية، وهو يؤدي صلاته نحو هذا الصنم الحجري، دون أن يدرك أنه قد أخطأ الاتجاه، لكنه يحس بالراحة في داخله، ليس لأن النصارى من السواح كانوا يقفون خاسعين أمام هذا الصنم، بل لأن أبياه كان قد قال له أن هذا الجنبي هو جده الأعلى، فالبطل هنا، في اللاوعي، يبتعد عن منطقة (الثقافة) مستعيداً بذلك جذوره الأصلية التي تشد إلى قطب (الطبيعة).

في رواية "البلدة الأخرى" لابراهيم عبد المجيد يمارس المكان الجغرافي والثقافي والسياسي قمعاً مباشراً ضد وعي البطل، ففي مقابل المكان الأوليف، الثنائي والغائب والمخزون في ذاكرة مهمشة ومشلولة، يتحول المكان الجديد إلى مكان غير أوليف وعدوانية قامع وبالتالي يتشاريأ ويتتحول إلى سلطة لتشويه شخصية البطل وبقية الشخصيات الروائية، ويرصد الروائي، خلال ذلك مراحل هذا التدمير التدريجي اليومي للشخصية الروائية والذي يفرض ظاهر عدة من الاقصادات واللغيبات والمحظورات.

في روايات فؤاد التكريلي الثلاث "الرجع البعيد" و"خاتم الرمل"

و"المسرات والأوجاع" تتم عملية التمويه على الكثير من المغيبات بمهارة وذكاء، تكاد تتحقق فيها عملية إمحاء وإقصاء للمنظور الأيديولوجي للخطاب الروائي وللกثير من الرموز والثيمات والمنظورات التي تتحرك داخل رواياته، حتى ليبدو الخطاب الروائي لدى هذا الروائي بعيداً عن الأيديولوجية وعن أي رؤيا للعام. لكن هذا الانطباع هو مجرد انطباع وهمي ناجم عن عملية القمع التي يمارسها الواقع الخارجي وسلطاته القامعة ضد الرواية، وهو أيضاً ناجم عن ميل الروائي لترك هامش أكبر للفضاءات الحساسة وإدراجها ضمن دائرة المسكوت عنه لحساسية القارئ وتلقيه، ولذا فإن بعض الإشارات المكانية والزمانية والميثولوجية والثقافية لا يمكن أن يصلها بعض القراء لأنها تفترن بسيارات تاريخية أو اجتماعية أو وقائع معينة من تاريخ البلد، ربما يدركها، أو يدرك جانباً منها، القارئ الذي عاش قريباً من تلك التجارب الروائية، ففي رواية "خاتم الرمل" التي تبدو أكثر روايات التكرلي براءة وبعداً عن الأيديولوجية الكثير من المستويات المغيبة والمسكوت عنها التي اضطرت الرواية إلى قمعها أو كبتها إذ يعاني البطل من لونٍ من الاحساس بالبارانويا أو الشعور بالاضطهاد والمطاردة وهي حالة تتجلّى باحساس البطل الدائم باللاحقة، كما يعاني البطل من تأثيرات عقدة أوديب بسبب تعلقه شبه الغريزي بأمه التي فقدها وهو في التاسعة واتهامه لأبيه بمسؤولية موتها أو قتلها، إلا أننا، من الجانب الآخر، لا يمكن أن نقصي عوامل القهر الخارجي الموضوعية في الواقع الاجتماعي التي تمارس تأثيرها المخرب على وعي البطل، وهي عوامل أساسية أسهمت في تأزيم حالة البطل المرضية، ويكشف النص الروائي أن الكثير من مظاهر

(الفوبيا) السيكولوجية ذات أصول واقعية وخارجية لا تخلو من ظلال سياسية، فحدث الاصطدام المفاجئ لسيارة البطل لم يكن حادثاً عرضياً، وخاصة أنه يقترن ببقعة جرافيكية شديدة الحساسية من الناحية السياسية، كما أن الاشارات المتكررة إلى الاعين المتلصصة المراقبة التي كانت تترصد في أحد المطاعم المعروفة، والسيارة الزرقاء التي كانت تطارده والتهديدات الغامضة التي كان يتلقاها كلها ليست عفوية وتتمثل سلطة قمع خارجي وسياسي لا يمكن تجاهلها.

في رواية "ليلة القدر" لطاهر بن جلون يمثل الجنس جوهر إشكالية الأقصاء بالنسبة للرواية، فالبطلة تعيش وضعًا فريداً واستثنائياً فامتثالاً لرغبة الأب وسلطته القامعة يتم تعميدها، منذ ولادتها لتكون ذكراً يحمل اسم العائلة وسلطتها الأبوية، لكن هذا القمع سرعان ما يتهاوى لتنفجر أزمة الكائن الانثوي المقموع تحت قناع القهر الذكري، وتجري محاولة لتحطيم (التابو) الجنسي، مما يترك سلسلة من التشوهات على شخصية البطلة، ويترك فضاءات بيض غير مكتوبة فوق سطح المكتوب.

في رواية "الشاهد والزنجي" وإلى حدٍ ما في رواية "أشواق طائر الليل" لمهدى عيسى الصقر يتم التلاعب بالتاريخ والاسماء والوقائع وتغريها لمصلحة وقائع وسميات وحقائق موهة فالروايتان تتحركان داخل شراك المسكوت عنه، فرواية "الشاهد والزنجي" تتحرك في فضاء تأريخي واجتماعي موه، فبدلاً من واقعة الاحتلال البريطاني للعراق ولمدينة البصرة بالذات، نجد احتلالاً أمريكياً، وتتحول البطلة (نجاة) من بغي رخيصة إلى بغي فاضلة عندما ترفض أن تتهم رجلاً بريئاً من أجل إنقاذ نفسها. ويمكن القول إن البطلة هنا، هي بصورة ما، رمز إنساني

وطني، وهي شبيهة بشخصية (حميدة) في رواية "زنقة المدق" لنجيب محفوظ، وهي أيضاً تذكرنا ببطلة رواية "النخلة والجيران" : لغائب طعمة فرمان.

وفي رواية "المسافة" ليوسف الصائغ تتحول عملية الإقصاء إلى لعبة سينكرونية يتم فيها تبادل المراكز بين الموقعين السادي والمزاوكي، بين الجлад والضحية، ويقف عامل القمع الزمني والسياسي ليحرك الأنشطة التي تصيق حول عنقي الضحية والجلاد معاً، وتنسق رقعة المسكون عنه لتخرج من إطار اللعبة السياسية إلى إطار لعبة مسرحية ماكرة، لكنها، في النهاية، لا يمكن لها أن تغيب ما تفضحه حركة النسبيج الروائي، فالقارئ أيضاً قناع ماهر يستطيع أحياناً اقتداء الأثر والكشف عن كل ما هو مقصى ومحذوف تحت تأثير سلطات القمع الخارجي والداخلي معاً، ويمكن القول إن الضحية والجلاد يتعرضان في النهاية إلى عملية "خصوص" سياسي نادر التحقيق.

في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي تتخلّى الكاتبة / المرأة عن صوتها لترتدي قناع الرجل / الرواية : خالد المناضل والفنان الجزائري الذي قطعت ذراعه أثناء حرب التحرير الجزائرية، لذا تبدو الرواية وكأنها تسقط في فخ السلطة الذكورية القامعة التي تعيد صياغة أحداث الواقع الروائي، ومن ثم، تعيد صياغة صورة المرأة (حياة ابنة سي الطاهر التي تبدو لنا مثل (زهرة) في رواية "ميراما" لنجيب محفوظ، رمزاً للوطن، فعندما ترتضي البطلة أن تتزوج من أحد سماسرة الشورة الأغنياء يصرخ بها البطل "كيف يمكن أن ترغبي اسم والدك في مزيلة كهذه :

أنت لست إمرأة فقط، أنت وطن " ويندو لنا البطل مجموعاً إزاء المرأة ومستلباً حتى اليأس فهو مثل (فيدياس) ذلك النحات الذي صنع تمثلاً جميلاً من الحجر لأمرأة جميلة عشقها وطلب من الآلهة أن تحيلها إلى إمرأة حقيقة، لكنها في النهاية سرعان ما تتركه لصلاح رجل آخر، ويعترف البطل بذلك عندما يقول : " كنت شبيهاً بذلك العالم الفيزياوي الذي يخترع وحشاً، ثم يصبح عاجزاً عن السيطرة عليه، كنت اكتشفت بحمامة أنتي صنعت قصتكما بيدي، بل وكتبتها فصلاً فصلاً بغباء مثالى، وإنني عاجزٌ عن التحكم في أبطالي " .

في روایات عبد الرحمن الريعي محاولة متصلة للهرب من مواجهة عوامل القهر والقمع في الواقع الخارجي والتسمويه عليها أو المناورة عليها ويتم ذلك في الغالب عن طريق تغيبب الواقع الموضوعي ذاته، وعوامل القمع الكامنة فيه، وطرحه عبر منظور ذاتي متطرف، لكن عوامل القهر الخارجي تظل أقوى من هذه المحاولة الذاتية، حتى يكن القول إن خطاب الريعي يمثل محصلة هذا الجذب بين هاتين القوتين فمنذ رواية المؤلف الأولى "الوشم" مارست السلطة الرمنية قمعاً صريحاً ومكشوفاً ضد وعي البطل ( كريم الناصري) واستلبته واعادت تشكيله، لكن الروائي لم يلتجأ إلى الوعي الموضوعي لحركة هذا الواقع، وإنما أعاد تشكيله بصورة ذاتية وفردية من خلال وعي البطل المجموع مما أدى إلى سقوط البطل في نوع من الخصاء السياسي الذي تحدث عنه فرويد وهو يدرس تجربة دستوففسكي الروائية، وهو ما وجدنا مثلاً قريراً له في سلوك بطلي رواية "المسافة" لي يوسف الصانع، لذا جاءت رواية "الوشم" وهي تحمل بحق وسم المرحلة السياسية القمعي، ونجدها الأمر متمثلاً،

بدرجات متفاوتة في أغلب تجارب المؤلف الروائية اللاحقة، وخاصة في رواية "الأنهار" التي تحفل بحسب من الأقصاء الجمالية والإيديولوجية المغيبة والتي يتم فيها خلق بنية بصرية موازية عن طريق الفن التشكيلي تواكب حركية الواقع المنظور، وتدل على ما هو مغيب ومسكوت عنه في مستوى العلاقات الحضورية المكتوبة، وفي رواية "خطوط الطول، خطوط العرض" يمارس الجنس تأثيراً ضاغطاً على وعي البطل وعلى حركة الواقع الروائي، حتى يتحول الخلاص الذاتي إلى عملية تظهر باء البركة النرجسية الرقراقة للتخلص من أدران الواقعى والملموس والقائم.

في روايتى عبد الله العروى "الغرية" و"البيتيم" يفرض التاريخ الثقافى وموروثاته الميثولوجية تحجيمًا لمنطقة الوعي عند الأبطال، حتى لتبدو هذه الشخصيات وكأنها تتحرك ضمن ميثولوجية فوق - واقعية، ويتم نتيجة ذلك تغريب الواقعى والوثائقى لمصلحة تاريخ شخصى وميثولوجي مدمر، ويقترب كل ذلك باقصاءات سينكولوجية ناجمة عن كبت داخلى تشطب بقسوة من على سطح الوعي الكثير من العناصر الحسية لتسقط في منطقة هلامية وشفافة من اللاوعي المحبط.

في معظم روايات فاضل العزاوى، ابتداءً من روايات "مخلوقات جميلة" و"القلعة الخامسة" وانتهاءً برواية "آخر الملائكة" يواجه الروائى سلطة القمع الخارجى الزمنية بالفنتازيا الغرائبية ومحاولة أسطرة الواقع، فالواقع اليومي يجرد من مأموليته ويتخذ مستوى تخيلياً وغرائبياً، وتنزع في الغالب، منه أرضيته التاريخية والواقعية من أجل التحرك داخل فضاء زمني متحرك، أو بالأحرى فضاء لا زمني، ويزد دائماً ذلك

البحث النقي والدموي عن الحرية بوصفها قضية كبرى وهمًا فردياً، كما وجدنا ذلك في رواية "مخلوقات جميلة" وقد يشتبك هذا البحث بوعي سياسي صريح كما هو الحال في رواية "القلعة الخامسة" وينتقل الروائي في روايته "آخر الملائكة" إلى أسطرة الواقع وتغريبه، حيث الحرية المرنة داخل الزمان والمكان في فضاء لامتناهٍ يعيده فيه سفر التكوين بطريقة غرائزية جديدة.

ويقترب من هذا التناول الروائي سليم مطر كامل في روايته "امرأة القارورة" التي يمزج فيها بين الواقعي والغرائزبي في آن واحد، ويدخل الروائي اللعبة السردية منذ الصفحات الأولى للرواية عن طريق كسر الإيهام السردي وإبعاد التماهي بين شخصيتي الراوي والبطل ليدخل في فضاء تأريخي وغرائزبي يشتبك بصورة فاضحة بواقع سياسي واجتماعي دموي، وعلى الرغم من محاولة الروائي التمويه على الكثير من مستويات الواقع الموضوعي، وكذلك التمويه على المنظور الأيديولوجي للرواية إلا أن الفضاء الروائي يفضح سلسلة من الكوابيس السياسية والثقافية والميثولوجية التي أدت إلى اتساع رقعة المقصوم والمسكوت عنه في هذه الرواية. إن خروج القارئ من النص، إلى عناصر السياق الاجتماعي السياسي والتاريخي أمر ضروري لاكتناه المغيّب والمطموس تحت ركام التمويه والغرائزبي.

ويحاول مؤنس الرزاز في روايته "اعترافات كاتم صوت" تعويم الواقع الموضوع والتمويه على قوى القمع السياسي عن طريق خلق ثنائية الصمت / الصوت داخل حركة الفعل الروائي والتي تتناسل منها سلسلة لا منتهية من الثنائيات الضدية، وهذا الثنائية الضدية المهيمنة هي

ليست مجرد علاقة لسانية عابرة أو جزئية، بل هي جزء من بنية سردية تحدد إلى حدٍ كبير آليات السرد ومستويات التبيير ووجهة النظر والرؤى التي تسهم في عملية الاستنطاق الدلالي للنص السردي، وتتشكل في إطار البنية الروائية بنية بوليفولية (المتعددة الأصوات) تتحرك فيها الشخصيات الروائية المختلفة بحرية كاملة دونما تدخل مباشر من المؤلف الحقيقي، ويمكن القول إن البنية الروائية بكل ملها محكومة بفاعلية قوى القمع السياسي التي تحرك الحدث الروائي الذي هو في الجوهر تجربة تراجيديا تنتقل من المأساة الفردية للبطل إلى المأساة الجماعية لأسرة بكل ملها، ضمن سياقات التناقض الفاجع بين ما هو واقعي وما هو حلمي أو بين الفكر والأيديولوجي والمشالي من جهة وبين التطبيقي والممارسة والتجسد والفعل من جهة أخرى، والرواية لا تواجه مراكز القمع الخارجي بطريقة مباشرة (إنما بطريقة تمويهية تحفل بالكثير من الاقصاءات والمغيبات التي أنتحها القمع، لكن الرواية تنبع في النهاية لتحقيق لونٍ من التوازي المدروس بين العناصر الحضورية والغيبوبة في الفضاء الروائي.

في روايات غائب طعمة فرمان يشكل الهاجس السياسي جوهر الفعل الروائي، فأبطاله خاضعون لضفوط المؤسسة السياسية والاجتماعية والثقافية، فتراهم يحاولون التمرد تارةً، والهرب تارةً أخرى وقد يسقطون في حالة انكسار داخلي مقموع، لكنهم من جهة أخرى يمارسون أفعالهم اليومية متألفين إلى حد كبير مع حركة الواقع الخارجي ذاته. في رواية "النخلة والجيران" ثمة إحساس بازدواج القمع الخارجي الذي تتعرض له الشخصيات : اضطهاد المؤسسة الاستعمارية البريطانية خلال الحرب العالمية الثانية، وكوابح التقاليد الاجتماعية و"تابواتها"

المتنوعة، وفي رواية "خمسة أصوات" يتخذ القامع شكل سلطة الدولة البوليسية التي ترغم البطل سعيد أحمد على الرحيل خارج الوطن هرباً من الاضطهاد والمطاردة، ويعود بطل رواية "المخاض" ثانية إلى العراق بحثاً عن الأشياء الأليفة وعن جذورها التي انقطع عنها، فيكتشف أن الصورة قد تزقت ولا يمكن إعادتها إلى تشكلها الأليف الذي عرفه، وتنتهي رحلة بطل غائب طعمه فرمان في رواية "المرتجي والمُؤجل" في المنفي هرباً من سلطة القامع السياسي في وطنه ويتحول إلى راوٍ مثل شهرزاد وهو يروي حكاية حياته وحياة أبناء جيله لولده المريض حسان : ((أناسٌ من بلادك رحلوا طلباً للعلم أو للرزق أو هروباً من ظروف قاسية، وقالوا ما هي إلا أعوام ونعود موفوري الصحة والعلم، ولكن الغربة استطالت فراحوا ينسجون على منوالها قصصاً لهم وحكايات، واقعين بين حبائل الانتظار )) ويمكن القول إن المغيب أو المسكوت عنه هو في الغالب ناجم عن ضغط القامع السياسي والاجتماعي معاً، ويظل القارئ بحاجة ماسة لنبش السجلات السياسية والثقافية والاجتماعية لردم الفجوات العميقة المحاورة فوق سطح النسيج الروائي المدون.

في رواية محمد برادة "لعبة النسيان" يتعرض بطل الرواية إلى سلسلة من الاضطهادات والاخفافات والکوابح السياسية والاجتماعية والثقافية ولا يجد خلاصاً منها إلا بالعودة إلى رحم الأمومة، فهو يحاول أن يبحث عن ملاذه الشخصي عن طريق استذكار صورة الأم وإحضارها حيّة، مستعيدياً ما بدأه من إحساس في الفصل الأول وليشكل بنية سردية دائرة تلف الرواية وحياة البطل معاً، وتثير عملية هرب البطل (الهادي) تساؤلات عن دور المثقف العربي في مواجهة آلية القمع والاستلاب، وفيما إذا كان هذا المثقف بدأ يلقي أسلحته ويرفع الراية

البيضاء، باحثاً عن خلاص فردي ربما لا يختلف في النتيجة مع الملاذ الديني الذي اختاره (الطائع)، ويبدو إن الكشف عن المغيب والمسكوت عنه هنا يتطلب نبشاً في السجلات الثقافية والسياسية في المغرب، كما هو الحال بالنسبة لرواياتي عبد الله العروي "البيتيم" و"الغرية" وكما هو الأمر بالنسبة لرواية أحلام مستغانمي ورواية طاهر بن جلون.

في روايات عبد الخالق الركابي تتعرض الشخصيات الروائية إلى سلطات قمع متنوعة منها سلطة المستعمر الاجنبي والسلطة المحلية إضافة إلى سلطة القبيلة والسلطة الأبوية، وتترك رواية "الراووق" الكثير من الفراغات البيضاء وراءها حول دور المؤسسة الروحية والدينية في ذلك الدور الذي تلعبه صحيفة (السيد نور) التي واصل ذاكر القيم كتابتها وأعلن عبد الخالق الركابي (الشخصية الروائية) عن عزمه على استكمالها، لقد تولد لدينا إحساس بأن هذه المخطوطة أو الصحيفة هي بمثابة وعي جماعي وتاريخي للقرية التي هي بدورها صورة مصغرّة للمجتمع العراقي وبشكل خاص في شريحته الريفية، ومن هنا لا بد للقارئ من الاحتكام إلى بنية ميثولوجية مغيبة تحكم في الفعل الروائي.

نخلص من هذه القراءة الجديدة للمنت روائي العربي إلى الأهمية الاستثنائية التي يكتسبها في الوقت الحاضر الاستنطاق النقدي للعناصر المغيبة والمسكوت عنها في الرواية العربية وضرورة إيجاد استراتيجية نقدية مرنة تساعده على اجراء حفريات معرفية وإبستمولوجية تميّط اللثام عن ما هو مغيب ومصموم ومحذوف بفعل عوامل ضغط وسلطات قمع داخلية وخارجية تؤثر تأثيراً فعالاً على بنية الوعي وعلى حرکية الأحداث الروائية وبالتالي على صياغة البنية السردية ذاتها وعلى فاعلية الخطاب الروائي وبنيته.

## الهوامش :

- (١) "الشعرية" ترفيطان لهودوروف - ترجمة شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٧ ، ص ٣٠ - ٢١ .
- (٢) المصدر السابق ، ص ٣١ .
- (٣) المصدر السابق ، ص ٣١ .
- (٤) "البنيوية التكوينية والتقد الأدبي" ، لوسيان غولدمان وآخرون ، ترجمة محمد سبلا ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٣٩-٣٢ .
- (٥) "الأيديولوجية في الرواية" - عبد الجليل الأزدي ، مجلة علامات ، العدد (٧) ، ١٩٧٧ ، مكتاب ، المغرب ، من ١٠٤ - ١٠٣ .
- (٦) المصدر السابق ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .
- (٧) Culler, Jonathan, "Defining Narrative Units" in "Style and Structure in Literature, Cornell University Press, Ithaca New York P. 123 - 142.
- (٨) Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, Routledge and Kegan Paul, 1977, P. 189-190.
- (٩) "التحليل النفسي والفن" ، سيمونند فرويد - ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٩٥ .
- (١٠) "العتبرية والإبداع والقيادة" دين كيث سامتن ، ترجمة : د . شاكر عبد الحميد ، سلسلة : عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢ ، ص ٢٢٢ .



## **البنية السردية وتنوع الأصوات في الرواية العربية الحديثة**

ينتقل الروائي رشيد بو جدرا من رواية «الخلزون العنيد»<sup>(١)</sup> حيث يقدم المنظور السردي عبر رؤيا شخصية قصصية واحدة إلى رواية «ألف عام من الحنين»<sup>(٢)</sup> التي تحفل بالمنظورات السردية والضمائر والشخصيات التي تمتلك استقلالها وحررتها في التعبير. وينتقل، بطريقة قريبة من ذلك جبرا إبراهيم جبرا من رواية «صيادون في شارع ضيق»<sup>(٣)</sup> حيث تهيمن رؤيا البطل المركزي إلى رواية «السفينة»<sup>(٤)</sup> التي تكشف عن تعدد أوسع نسبياً في المنظورات والرؤى السردية. وينتقل غائب طعمة فرمان من رواية «النخلة والجيران»<sup>(٥)</sup> إلى رواية «خمسة أصوات»<sup>(٦)</sup> التي تتحرك في فضاءها بحرية خمسة منظورات سردية متباعدة. وهذه الظاهرة تتكرر تقريباً في كتابات عدد كبير من الروائيين العرب حيث يغادر نجيب محفوظ السرد الاحدادي المنظور إلى سرد متعدد المنظورات كما هو الحال في رواية «ميرامار»<sup>(٧)</sup> وفي روايتي «افراح القبة»<sup>(٨)</sup> و«يوم قتل الزعيم»<sup>(٩)</sup>، كما يغادر عبد الرحمن الريسي رواية «الوشم»<sup>(١٠)</sup> التي تكشف عن نرجسية البطل المهيمنة إلى رواية «الوكر»<sup>(١١)</sup> التي تكشف عن خمس رؤى سردية متنوعة، وبالطريقة

ذاتها ينتقل عبد الخالق الركابي من رواية «نافذة بسعة الحلم»<sup>(١٢)</sup> إلى ثلاثة روائية هي «من يفتح باب الطلسم»<sup>(١٣)</sup> و«الراووق»<sup>(١٤)</sup> و«قبل أن يحلق الباشق»<sup>(١٥)</sup> التي تزخر جميعاً بحشد غير قليل من الأصوات السردية والرؤى المتصارعة. ويفعل مثل ذلك العديد من الروائيين العرب المعاصرين أمثال عبد الرحمن منيف وجمال الغيطاني وصنع الله ابراهيم والياس فركوح ومؤسس الرزاز وابراهيم نصر الله وابراهيم الكوني وفؤاد التكرلي وسحر خليفة وحيدر حيدر وأحمد المديني والطاهر وطار والطيب صالح ومحمد زفراقي وروائيين عرب آخرين ربما لم تتح لنا فرصة الاطلاع على أعمالهم الروائية أو التعرف إلى تجاربهم عن كثب.

ترى ما الذي يمثله هذا الانتقال في تجربة الروائي العربي الحديث وما دلالته وتأثيره على بنية السردية، وبالتالي ما أبرز مظاهر تجسده في مسيرة الرواية العربية الحديثة؟

هذه الورقة هي محاولة لمواجهة الاشكاليات النقدية التي يحفزها هذا الانتقال عبر ملامسة سريعة وإطارية للظاهرة ذاتها التي تفتح بدورها أمام الناقد العربي باباً عريضاً للاستقصاء والبحث النقاديين في المستقبل.

هذه الظاهرة، وأعني بها ظاهرة الانتقال في التجربة الروائية العربية، قتلت انتقالاً من صنف الرواية ذات الصوت الواحد (الرواية المونولوجية) إلى الرواية متعددة الأصوات (الرواية البوليفونية)، وهو انتقال من لون سردي تهيمن فيه رؤيا فردية أحادية (للمؤلف أو للبطل المركزي) على المنظور الروائي، بوصفها رؤيا مهيمنة متحكمة وأوتوقراطية على المستوى الرؤيوي والإيديولوجي إلى بئر تتعايش فيها العديد من الرؤى والمنظورات الإيديولوجية والحياتية التي قتلت حقها في

الوجود والصراع بعزل عن المنظور الاحادي المهيمن للمؤلف أو لبطله الأثير، وهو انتقال من اطار المنظور الفردي الترجسي البيروقراطي المتغلق إلى المنظور الجماعي، اللبرالي، الديمقراطي، المتعدد، المنفتح.

وعلى المستوى النقدي يعود الفضل لاكتشاف المظهر البوليفوني - متعدد الأصوات في الرواية إلى الناقد الروسي ميخائيل باختين أثناء دراسته لشعرية روايات دستويفسكي<sup>(١٦)</sup>، وفيما بعد لعديد من الباحثين والنقاد أمثال بوريس اوسبنسكي<sup>(١٧)</sup> وتزفيستان تودوروف<sup>(١٨)</sup> وجوليا كريستيفا<sup>(١٩)</sup> وروجر فاولر<sup>(٢٠)</sup> وغيرهم. وعلى الرغم من أن كتاب باختين عن دوستويفسكي كان قد ظهر لأول مرة في طبعته الأولى عام ١٩٢٩ ، إلا أنه لم تسلط عليه الأضواء إلا في وقت متأخر وبالذات منذ أواخر الستينات والسبعينات ومطلع الثمانينات بفضل جهد الناقددين تودوروف وجوليا كريستيفا في فرنسا . وقد ترك تأثيرات عميقه في تحليل الخطاب الروائي، بل وفي لغة النقد الروائي الحديث بشكل عام ودفع بالناقد في معظم أنحاء العالم لإعادة فحص التجارب الروائية في ضوء هذا الاكتشاف، ولم يكن الناقد العربي بعيداً عن هذا الاكتشاف. فقد راح النقد العربي في الثمانينات يتفحص هذه الحقيقة في معالجات نقدية جادة اقتربت بحركة ترجمة لبعض أعمال باختين النقدية شارك فيها عدد من الناقددين والمترجمين أمثال سيزا قاسم<sup>(٢١)</sup> ومحمد برادة<sup>(٢٢)</sup> ويني العيد<sup>(٢٣)</sup>، وحميد الحمداني<sup>(٢٤)</sup> وجميل نصيف<sup>(٢٥)</sup> ومحمد البكري<sup>(٢٦)</sup> وحسن بحراوي، وسعيد يقطين<sup>(٢٧)</sup> وشير القرمي<sup>(٢٨)</sup> وفخرى صالح<sup>(٢٩)</sup> وشجاع العاني<sup>(٣٠)</sup> وفي العراق كان لصاحب هذه الورقة، الفضل في التمييز بين مفهوم الرواية المونولوجية والبوليفونية حيث نشر سلسلة من

الدراسات النقدية عام ١٩٨٧ تحت عنوان «من روایة الصوت الواحد إلى الروایة متعددة الأصوات» اتخذت لها من الروایة العراقية مجالاً للفحص والمعاينة والاستقصاء. ولم يكن احتفاء النقد العربي السريع بمفاهيم باختين حول الروایة البوليفونية عرضياً أو عابراً بل كان يعبر عن حاجة جمالية ورؤوية ونقدية ملحة. فالناقد العربي أدرك أن أفكار باختين النقدية تجذب عن الكثير من تساؤلاته النقدية التي عجزت معظم المناهج والمقاربات الخارجية والداخلية عن الإجابة عليها. فالمقاربات والمناهج الخارجية احتفت بما حول النص من عوامل النشأة والانتاج والتداول والتلقى والتعبير والمرجع التاريخي والثقافي بينما انهمكت معظم المناهج الداخلية بالمبالغة بفحص العمليات الداخلية للنص الروائي دون أن تغير اهتماماً موازياً للدلالة هذا النص أو لأصوله ومرجعياته. وجاءت كتابات باختين لتسد هذه الثغرة مقيمة جسراً بين المقاربتين الخارجية والداخلية، وكاشفة النقاب عن الطبيعة الحوارية للخطاب الروائي وعن حضور الآراء الغيرية في خطابات الآخرين المختلفة. وفعلاً فقد وفرت هذه الكتابات للناقد العربي الحديث الأدوات الاجرائية الضرورية للتمييز بين الروایة المونولوجية والروایة البوليفونية في ضوء تجربة الروائي العربي الذي وقف أمام العوامل التي ساعدت على تبلور نمط السرد البوليفوني في سيرة الروایة العربية الحديثة. لقد سبق لباختين أن توصل إلى استنتاج مهم ودقيق وهو بفتحص تجربة دستوفيفسكي الروائية مفاده أن موهبة دستوفيفسكي الخاصة في أن يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة، وفي آنٍ واحد هي التي مكنته من ايجاد الروایة متعددة الأصوات فالتعقد الموضوعي، وتناقض وتعدد أصوات عصر

دستويفسكي ووضع المثقف المنحدر من بين صفوف الشعب، وغير المستقر اجتماعياً، والتورط العميق والنفسى المرتبط بالسيرة الذاتية الخاصة بتعدد البرامج الموضوعي للحياة، وأخيراً القدرة الفطرية على رؤية العالم متعابشاً ومؤثراً في بعضه، كل ذلك كون تلك التربة التي تغذت فيها رواية دستويفسكي المتعددة الأصوات<sup>(٢٢)</sup>. يؤكد باختين في أكثر من موطن أن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير المترتبة ببعضها، وتعدد الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة هي بحق الخاصية الأساسية لروايات دستويفسكي، لكنه يستدرك مبيناً بأنه ليست كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دستويفسكي، بل تعدد أشكال الجمع بينه هنا بالضبط، وفي الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم اندماجها مع بعضها بعضاً من خلال حادثة ما. وبالفعل فإن الأبطال الرئيسيين عند دستويفسكي، داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة<sup>(٢٣)</sup>.

لقد بين باختين أن ظاهرة تعدد الأصوات أو تعددية أشكال الوعي في الرواية الحديثة تمنح اهتماماً خاصاً للمنحي الحواري في الرواية، هذه النزعة التي استطاعت أن تحرر الشخصية الروائية من رقابة المؤلف ومنحتها حرية واسعة في الحركة داخل العمل الروائي بعد أن تخلصت من التوجهات الايديولوجية المباشرة للمؤلف<sup>(٢٤)</sup>. إن بصيرة دستويفسكي الواسعة - كما يخيل لنا - وتجربته من التعصب والهوى هما اللذان منحاه القدرة على اتخاذ موقف موضوعي ومتجرد وغير منحاز من شخصياته المختلفة. وهذا هو - كما نعتقد - الذي يقف وراء الكثير من

المظاهر البوليفونية في الرواية العربية. إن تجربة الحياة بكل اخفاقاتها وانتصاراتها، والمراقبة الدقيقة لحركة الأحداث والأفكار والمصائر في المجتمع الإنساني عموماً وفي المجتمع العربي خصوصاً، دفعت بعدد غير قليل من الروائيين العرب للتوصل إلى مثل هذا المنظور الموضوعي المتجرد والديقراطي المفتوح وعلى تعددية أشكال الوعي التي تزخر بها الحياة فعلاً بشكل موضوعي. إن روائياً يسقط أسير التعصب والهوى والتطرف والتفكير الأحادي المغلق والرؤيا النرجسية للأحداث والناس قلما يستطيع أن ينبع في خلق تعددية حقيقة في الأصوات والرؤى والمنظورات في عمله الروائي، وسيظل بالتأكيد، دون أن يدرى، أسير منظوره المونولوجي الضيق والمحكم.

ويمكن لنا أن نجمل دلالة انتقال الروائي العربي من السرد المونولوجي إلى السرد البوليفوني في النقاط الأساسية التالية:

- تخلص الروائي العربي من النظرة النرجسية والذاتية المتطرفة التي تجعله يتماهى مع أبطاله أو يستلب حرياتهم واستقلالهم وانفتاحه على منظور تعددي مفتوح وسوف يعترف بالحقوق الكاملة للمنظورات الحياتية الإيديولوجية الشخصية في التفاعل والصراع بحرية وفق منطق الجدل الاجتماعي. وهذا الأمر يعبر عن الحاجة للاعتراف بالرأي الآخر والحد من هيمنة المنظور الاوتوقراطي المتسلط على مستوى الخطاب السياسي والثقافي العربي.

- يشكل تصاعد المنحى البوليفوني دعماً للمنحي الملحمي في السرد الروائي ويشكل خاص في العناية بتقديم عدد كبير من الشخصيات والأصوات الروائية المتصارعة في فضاء الخطاب الروائي.

- يمثل هذا المنحى من زاوية البنية السردية ظهور خصائص جديدة متميزة للسرد تتمثل في خفوت نبرة السرد الخارجي المرتبط بالراوي كلي العلم، أو بالذات الثانية للمؤلف، وإناطة مهمة السرد براوِ معين أو بعدد من الرواة والشخصيات الروائية التي لها حضورها الفعلي أو الهامشي في التجربة الروائية. وهو ما يدفعنا إلى القول بأن السرد البوليفوني لا يمثل مجرد عرض خارجي في جسد الرواية العربية، وإنما يمثل إعادة تشكيل للبنية السردية وفق خصوصية معينة.

فهل يمكن الحديث حقاً عن تشكيل بنية سردية بوليفونية تختلف جوهرياً عن البنية السردية المونولوجية؟ من أجل مواجهة هذه التساؤلات يجدر بنا فحص مفهوم البنية أولاً ومفهوم البنية السردية ثانياً وصولاً إلى تلمس خصوصية ظهور البنية السردية متعددة الأصوات لاحقاً.

يشير جان بياجيه إلى أن البنية هي «مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحولات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية». ويحدد بياجيه ثلاثة شروط أساسية لتتوفر البنية هي: الكلية والخاصة التحويلية والضبط الذاتي ولذا فهو يرى أن البنية هي نظام تحويلات له قوانينه من حيث إنه مجموع وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي<sup>(٢٥)</sup>.

وبناءً على ذلك يمكن القول أن البنية هي وصف للنموذج لا للواقع المباشر. فهو يشير مثلاً إلى أن فكرة البنية الاجتماعية لا تشير إلى الواقع التجريبي وإنما النماذج التي يتم تكوينها طبقاً لهذا الواقع ولذا فهو يميز بين البنية الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية، ويرى أنه ينبغي توافر مجموعة من الشروط - التي لا تختلف كثيراً عن شروط بياجيه - التي تضمن تشكيل البنية وهي:

- ١ - تتميز البنية بخاصية مهمة هي أنها نظام يتمثل في عناصر إذا ما عدل كلها أو بعضها أدى هذا بالضرورة إلى تعديل في بقيتها.
- ٢ - ينتمي كل نموذج إلى مجموعة التحولات ويتطابق كل تحول مع نموذج من القبيل نفسه بشكل يجعل مجموع هذه التحولات يكون مجموعة من النماذج.
- ٣ - تتيح لنا معرفة هذه الخصائص أن نتوقع طريقة رد الفعل لدى النموذج عند تعديل أي عنصر من عناصره.
- ٤ - ينبغي تكون النموذج بشكل يجعل قيامه بوظيفته كافياً لتغطية جميع الواقع الملاحظة<sup>(٢٦)</sup>.

ويخيل لنا أن الدكتور جابر عصفور قد وفق في تقديم تحديد شامل لفهم البنية يرى فيه أن البنية نسق من العلاقات الباطنة - المدركة وفقاً لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء له قوانينه الخاصة المحايدة، من حيث هو نسق يتتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يفضي فيه أي تغيير في العلاقات إلى تغير في النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى ويتضمن هذا التعريف مجموعة من المسلمات أولها أن البنية تصور عقلي أقرب إلى التجريد منه إلى التعليق فالبنية هي ما تفعله بصورة منطقية من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها - وثانيها أن موضوع هذا التصور يتصرف بأنه حقيقة لا شعورية لا تظهر بنفسها بل تدل عليها آثارها أو نتائجها. وثالثها أن هذه الحقيقة اللاشعورية الباطنة الكامنة في الموضوعات أو الكامنة في عقولنا المدركة لها معنى أدق حقيقة آنية تلفت الانتباه إلى تشكلها في الآن أكثر من تشكلها

عبر الزمان، وتغدو إلى الثبات أكثر مما تغدو إلى الحركة وراغبها أن هذه الحقيقة الآتية تلفتنا إلى نفسها أكثر مما تلفتنا إلى فاعلها وتكشف عن نظامها المحايد أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام. ويقدر ما تؤدي هذه المسلمات ضمناً إلى نفي صفة التاريخية عن معنى البنية فإنها تؤكد إزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية على نحو يغدو معه بناء البنية نظاماً آلياً يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفراد<sup>(٢٧)</sup>. ويلفت جيرار جينيت النظر إلا أن البنى هي في الجوهر باطنية وليس محسوسة أو مدركة حضورياً لأنها نظم للعلاقات الضمنية تستشف أكثر مما تلمح، وبينها التحليل بقدر ما يكتشفها، ولذا فهو يحذر النقاد من مغبة اختلاق البنية بقوله «ولكن الخطير الذي قد يقع فيه الناقد يكمن في اختلاق هذه النظم بحججة أنه يكتشفها»<sup>(٢٨)</sup>.

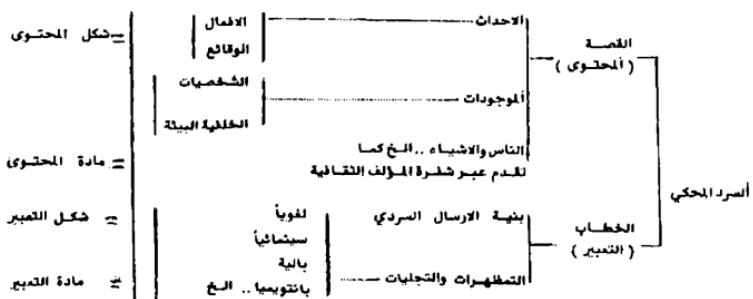
ولكن ما الذي يعنيه النقد بمفهوم البنية السردية Narrative Structure تحديداً. في الواقع لا يمكن أن نجد اتفاقاً أو اجماعاً بين النقاد حول مفهوم البنية السردية وتجلياتها في النقد الحديث، هناك اتجاهات عديدة متباينة إلى حد غير قليل. إلا أن هذه الآراء تكاد تجتمع على ضرورة توافر مجموعة من الشروط والخصائص لتشكل البنية السردية إذ لا يمكن أن نعد كل تجمع عشوائي للأحداث والعناصر بنية سردية إذا لم تتوافر على مجموعة من الشروط الخاصة التي تبرر تشكيل البنية السردية. وقد نبه إلى ذلك عدد من النقاد منهم الناقدان جيرالد بربنوس في كتابه «السردية» وسيمور جاتلن في كتابه «القصة والخطاب» إذ يذهب جيرالد بربنوس الذي يعود له الفضل في تحديد الكثير من ملامح السردية الحديثة إلى أن وجودمجموعات منتقاة من الوحدات بطريقة عشوائية لا تكون سردأ، وإنما

يشترط توافر مجموعة من الوحدات التي تمتلك ملامح معينة، ومرتبة وفقاً لأنماط معينة، ومتلك بنيّة معينة لها أن تشكل سرداً<sup>(٣٩)</sup>. ويتساءل سيمور جاقن عن معنى البنية السردية، ولماذا نبدو راغبين في تصنيف السرد بوصفه بنيةً. وبعد أن يشير هذا الناقد إلى الشروط التي وصفها جان بياجيه للبنية يؤكد أن السرد هو بنية مستقلة عن أي وسيط تعبرى وبنبه، شأنه في ذلك شأن جيرالد برنس إلى حقيقة أن أية مجموعة من الأشياء أو الموضوعات التي لا تتواافق على هذه الخصائص الثلاث المميزة هي مجرد تجميع أو حاصل جمع وليس بنية<sup>(٤٠)</sup>.

التساؤل المهم هنا يظل يتمثل في معرفة ماهية البنية السردية وأين تكمن تحديداً. يلاحظ الناقد والاس مارتن وجود أربعة اتجاهات أساسية في مجال السرديةات حول مفهوم البنية السردية، الاتجاه الأول يذهب إلى الاعتقاد أن البنية السردية تكمن في الحبكة تحديداً، أما الاتجاه الثاني فيرى أن البنية السردية تكمن في إعادة تتابع ما حدث زمنياً وتحديد دور الراوي في مثل هذا التتابع الزمني وتغييراته حيث يجري تقديم عرض للسيناقيات الزمنية للخط القصصي والطرق التي تسيطر بها التغيرات في وجهة النظر على إدراكنا. أما الاتجاه الثالث فيذهب إلى أن السرد (المحكي) والدراما والسينما متماثلة بشكل أساسي، وتخالف فقط في مناهجها في التمثيل، لذا تتم دراسة الفعل والشخصية والخلفية ثم تعالج وجهة النظر والخطاب السردي بوصفها تقنيات موظفة في السرد لنقل تلك العناصر إلى القارئ. أما الاتجاه الرابع فيقتصر على معالجة تلك العناصر المتفيدة في السرد حول وجهة النظر وخطاب الراوي في علاقته بالقارئ وما شابه ذلك<sup>(٤١)</sup>.

وإذا شئنا أن نتوقف أمام اتجاه واحد هو الاتجاه الثالث الذي يمثله الناقد سيمور جاتمن، لوجدنا أن هذا الناقد إنما يحاول، في الجوهر، استعادة، ثنائية المتن الحكائي / fabula / المبني الحكائي sujet عند الشكلانين الروس، والإفادة من التقسيم الثلاثي لجيارار جينيت لتطوير مفهومه حول ثنائية القصة story / الخطاب Discourse حيث تشير القصة على مستوى المكونات والعناصر إلى سلسلة الأفعال والوقائع بالإضافة إلى ما يمكن تسميته بالموجودات كالشخصيات وعناصر البيئة والخلفية. أما الخطاب فيشير إلى الوسيلة أو الكيفية التي يحقق فيها المضمون عملية الاتصال<sup>(٤٢)</sup> ويقدم لنا سيمور جاتمن هذه الترسيمية المقترحة للبنية

السردية:



إن هذه الترسيمية تدفعنا للتساؤل مع سيمور جاكن فيما إذا كان السرد هو بنية سيميائية، وفيما إذا كان السرد يمتلك معناه المستقل، أي أنه ينقل معنى ما بذاته، وبعزل عن القصة التي يحكىها وبالتالي فيما إذا كانت البنية السردية هي بنية سيميائية حقاً أم أنها تبلغ أو توصل معنى ما بطريقتها الخاصة، بعد أن يجب هذا الناقذ بالإيجاب على هذه التساؤلات يخلص إلى أن القصة هي محتوى التعبير السردي بينما الخطاب هو شكل ذلك التعبير<sup>(٤٤)</sup>. إن هذا القول يدفعنا إلى الاتفاق مع لوسيان غولدمان الذي يذهب إلى أن البنية السردية هي بنية دالة شاملة، وهو ما أكدت عليه الكثير من الدراسات السوسيو سردية الحديثة التي تذهب إلى أن النص هو «بنية دلالية» تنتجه ذات ضمن بنية نصية منتجة، في إطار بنية سوسيو نصية<sup>(٤٥)</sup>.

بعد هذا التحديد الشامل لمفهوم البنية السردية، يهمنا أن نؤكد هنا أن المنحى البوليغوني في السرد الروائي العربي لم يكن مجرد مظهر عرضي وعابر في سطح الرواية العربية الخارجية، وإنما استطاع أن يغور إلى عمق النص الروائي ويخلخل بنيته التقليدية، خالقاً بذلك بنية بوليغونية سردية شاملة، وهو أمر جدير بعناية الدارسين والنقاد العرب الذي مسوا بعض جوانب هذه الاشكالية في مناسبات مختلفة. وسوف أشير هنا إلى ملاحظات ثلاثة نقاد أتيحت لي الفرصة للاطلاع على آرائهم، هم الناقدة ميني العيد وبشكل خاص في كتابها «الراوي: الموضع والشكل» - ١٩٨٦ والناقد حميد الحمداني في كتابه «أسلوبية الرواية» ١٩٨٩ - والناقدة سوزانا قاسم في كتابها.. بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثة نجيب محفوظ ١٩٨٤.

يخيل لنا أن دراسة الناقدة سيزا قاسم كانت من الدراسات المبكرة التي انتبهت إلى المنحى البوليفوني في الرواية العربية عموماً وفي ثلاثة نجيب محفوظ خصوصاً، إلا أن هذه الناقدة لم تدرس التأثير الجذري لهذا المنحى على تشكيل البنية السردية بشكل عام، وإنما قصرت ذلك على فحص جوانب هذه البنية التي فحستها تحت باب «بناء المنظور الروائي» وقد أفادت بشكل خاص من آراء بوريس اوسبنسكي الذي اعتمد في الأصل في تطوير مفهوماته النقدية على ميخائيل باختين صاحب الفضل الأول في الكشف عن الجوهر البوليفوني في الرواية عند دستوفيسكي. فالناقدة لم تدرس المنحى البوليفوني إلا بوصفه ظهراً واحداً من مظاهر السرد في ثلاثة نجيب محفوظ وليس جوهراً بنرياً حاكماً في البنية السردية فقد درست الناقدة في البداية «بناء الزمان الروائي» ثم انعطفت نحو دراسة «بناء المكان الروائي» دونما إشارة واحدة للجوهر البوليفوني في الرواية ولم تتحدث عن تعدد الأصوات (البوليفونية) إلا في الفصل الأخير الخاص بـ(بناء المنظور الروائي) في ضوء آراء اوسبنسكي النقدية التي تيز بين أربعة مستويات من مستوى المنظور هي: المستوى الايديولوجي والمستوى النفسي ومستوى zaman والمكان والمستوى التعبيري<sup>(١٦)</sup>. ولا ينكر أن الناقدة قد أشارت في أكثر من موطن إلى أهمية تعدد الأصوات في البناء الروائي مثل قولها إن المنظور الايديولوجي «لا يظهر منفصلاً في بناء النص الحديث بل انه يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي»<sup>(١٧)</sup> إلا أن الناقدة بشكل عام لم تدرس المنحى البوليفوني إلا بوصفه ظهراً من مظاهر البنية السردية وليس جوهراً مقرراً في صياغة بنية سردية بوليفونية متميزة.

أما الناقدة يمنى العيد فقد تصدت بصورة غير مباشرة، أثناء حديثها عما سمتّه بأغاط القص العربي – والذي ترکز على المظهرین المونولوجي والبوليفوني في الروایة على الرغم من أنها لم تشر من بعيد أو قريب إلى باختين أو اوسبنسكي أو جوليا كرستيفا وغيرهم من النقاد الذين فحصوا المظاهر المونولوجية والبوليفونية في الروایة، وربما كانت ملاحظاتها بمثابة توصيات شخصية مبكرة في هذا المیدان. يتمثل النمط الأول من أغاط «القص العربي» عند يمنى العيد في الصوغ المونولوجي الحالص دون أن تشير إلى هذا المصطلح مباشرة لكن التوصيف الذي تقدمه ينطبق عليه تماماً إذ يتميز هذا اللون من القص - كما ترى بهيمنة موقع الراوي الذي يحكم بنية القص حيث أن أصوات الشخصيات على تنوعها واختلافها ورغم الحوار والصراع بينها تبقى في هذا النمط محكومة بموقع هذا الراوي البطل القابع خلف شخصيته أو قضيته وما يسترعى انتباها هنا اشاراتها إلى تأثير هذا المنظور الاحادي على البنية السردية فهي ترى أن فعل القص ينمو بتأثير هذا الموقع المهيمن وبه يصل السياق إلى غايته وان بنية هذا النمط تتسم بطبع التمسك والانسجام حيث تترابط على مستوى الحكاية في النص حلقات القص وتترابط بعلاقة ضرورة لها منطقها الخاص لتحتل النهاية مكانة مهمة وأساسية لأنها تحد منطق هذا الترابط. وتعتقد الناقدة أن قصنا العربي الحديث بشكل عام يعتمد هذا النمط وهو قص الراوي البطل أو البطل القضية كما تقول<sup>(٤٨)</sup>.

ويمكن أن نستشف من النمطين الثاني والثالث توصيفاً للنمط البوليفوني في الروایة. فالنمط الثاني في رأيها يتميز بالخروج على

مفهوم البطل / الراوي الذي يروي من موقع واحد مهيمن إلى قص يصدر عن روایین بطلین لهما موقعین متصارعین. وتعد الناقدة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح نموذجاً لهذا النمط من القص فليس هنا من موقع واحد يحكم أصوات الشخصيات بل ثمة موقعان متناقضان وينمو فعل القص بينهما بالصراع. وتتوقف عند طبيعة بنية هذا النمط - وهو مهم بالنسبة لنا - التي تميل كما ترى إلى القلق وإلى شيء من عدم التماسک والانسجام، أو هي توحی بذلك كأنها لا ترتبط أو كأنها تتفکك، وهي في هذا لا تنحو نحو غایة لها لكنها تطرح سؤالها أو استئلتها كأن القراءة لا تستكمّلها<sup>(٤٩)</sup> أما النمط الثالث وهو كما نرى ونستشف يمثل المظهر البوليفوني الحالص فيتمثل بالنسبة للناقدة في نزوعه لكسر حصانة البطل ومن خلفه الراوي لتقويض حالة تفوقه المطلق. وترى الناقدة أن السرد في هذا النمط يتوصل تقنيات تستهدف قتل مفهوم البطل وكأن الكاتب أو الراوي يسبّب النطق ويتركه للشخصيات، وهي تخلص إلى أن عدم وجود بطل محوري بوصفه بؤرة للأحداث والدلالات يجعل البنية تبدو مفككة منتشرة كأن لا منطق يحکّمها<sup>(٥٠)</sup> وهو رأي نقدي مهم في المصميم من خصوصية البنية السردية متعددة الأصوات كما نعتقد.

إن أهمية رأي الناقدة يمنى العيد تمثل في انتباها إلى تأثير تعدد الأصوات على البنية السردية ذاتها وان كنا نميل إلى الاكتفاء بإقامة تقسيم ثنائي أساسی - هو النمط المونولوجي والنمط البوليفوني وهذا طبعاً لا يتصادر حق الناقد في ايجاد تفرعات ثانوية لكل نمط رئيسي وفق ما يجتهده ويقتتنع به.

أما دراسة الناقد حميد الحمداني لإشكاليات الصوغ المونولوجي والبوليفوني في الرواية فتنصرف أساساً للتركيز على خصوصية مفهوم الرؤية في كل من هذين الصوغين عبر فحص المستويات الأسلوبية للرواية. فقد ظلت غائبة بعض الشيء تجليات أو ظاهرات البنية السردية في الصوغين المونولوجي والبوليفوني وان كانت الترسيمات الثلاث التي قدمها تخدم إلى حد كبير مسألة الكشف عن تحولات الرؤية ووجهة النظر في السرد الروائي. لقد لاحظنا أن الناقد يلجأ وهو في هذا قrib من يمنى العيد إلى تقسيم ثلاثي يتمثل في: الرؤية الحوارية البوليفونية متعددة الأصوات التي يتمكن فيها المبدع أن ينقل إلينا بعد قتله لمجموع التصورات صورة مكثفة يتم من خلالها احضار جميع الرؤى على قدم المساواة بحيث لا تمثل رؤيته الخاصة سوى نسخة من أنماط تصور الواقع. ويرى الناقد أن آراء الكاتب نفسها توضع في مقابل آراء الشخصيات، بحيث لا تمثل امتيازاً خاصاً، منظماً وإنما تصارع هي نفسها آراء الآخرين فتهزم تارة وتنتصر أخرى ولكنها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة النهائية، وتبقى الرواية، حتى عند نهايتها مجرد عرض لصراع الآراء والأفكار والإيديولوجيات. ويعتقد الناقد أن أهمية الرواية الحوارية (الديالوجية) تأتي من كونها تعرض الحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة مما يجعلها ضمناً ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي في تصوير الواقع الإيديولوجي والثقافي في الوقت الذي تحتفظ فيه الرؤية المونولوجية بسلطنة الحقيقة المطلقة وبهيمنة النظرة الواحدة للعالم<sup>(٥١)</sup>.

ويخص الناقد النوعين الثاني والثالث لضررين من الرؤية المونولوجية (إحادية الصوت) يطلق على النوع الثاني مصطلح (الرؤبة الأحادية التمويهية» وتقدم فيها التصورات المختلفة للواقع من زاوية نظر المبدع، حيث تكون الرؤبة أحادية لكنها موهة أي تتخذ شكل الرؤبة الشمولية دون جوهرها ويرى الناقد أن هذه الحالة تمثلها عادة الرواية المونولوجية ذات المظهر الحواري. أما النوع الثالث فيطلق عليه مصطلح «الرؤبة الأحادية» ويعني به كما يبدو الرؤبة المونولوجية الحالصة حيث تعمل الرؤبة الأحادية على نفي التصورات المغايرة للتصور الذي ينتمي إليه المؤلف، غالباً ما يكون حضور التصورات المغايرة في العمل الروائي مصحوباً بانتقاد مباشر لها وهو ما يؤدي عادة إلى خلق الرواية المونولوجية المباشرة واعطاً أسلوب الكاتب سلطة مطلقة على الأساليب الحاضرة الغالب في حالة حصار<sup>(٥٢)</sup>.

ويتضح لنا هنا أن الناقد حميد الحمداني لم يتفحص وضع البنية السردية تحديداً في علاقتها بالصوغين المونولوجي والبوليغوني وإنما ربط ذلك بحديث عام عن مظاهر أسلوبية عامة وخاصة وركز بشكل خاص على ربط هذه المسألة بنقطة واحدة فقط هي مسألة الرؤبة، وهو في هذا يقول: «ومن الأكيد أن الكلام على المونولوجية وال الحوارية في الرواية هو الكلام نفسه الذي يقال في إطار مبحث زاوية الرؤبة في الرواية وجميع التحديدات التي وضعت في هذا المضمار حصرت أنواع الرواية في نطاق علاقتها بالذاتي والموضوعي أي بالحادي والشمولي فاما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب أو الراوي فتهيم بذلك النظرة الأحادية وأما أن يترك الكاتب أو الراوي الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبر عن نفسها

وتعرض آراءها الشخصية فتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعي ولهذا كله علاقة كبيرة بهيمنة أو عدم هيمنة أسلوب الكاتب على مجموع الأساليب والرؤى التي يتعامل معها في النص<sup>(٥٢)</sup>.

ويتبين لنا ما تقدم أن الناقد العربي عند فحصه للصوغين المونولوجي والبوليغوني في الرواية قد لامس بعض الجوانب الخاصة بتأثير هذا الصوغ أو ذاك على البنية السردية وعلى الأسلوب الروائي إلا أنه لم يتوجل عميقاً داخل تحديد دقيق لفهم البنية السردية وتحولاتها في الصوغ البوليغوني في إطار خصوصية البنية وشروطها الثلاثة التي أجملها جان بياجيه في الكلية والتحويلية والضبط الذاتي. لذا تظل أمام الناقد العربي مهمة الكشف النظري والتطبيقي عن هذه المسألة وخاصة أن التجربة الروائية العربية تزخر بنماذج روائية دالة في هذا الميدان.

وفيما يلي جدول مقارن بين التباينات بين البنية السردية المونولوجية/أحادية الصوت والبنية السردية البوليغونية/متعددة الأصوات وقد استقرأناه من فحص خصوصية هاتين البنيتين السرديتين في ضوء عدد من النماذج الروائية العربية التي سيتوقف عندها البحث مفصلاً في فرصة قادمة.

# جدول مقارنة بين البنية السردية المونولوجية والبنية السردية البوليغونية

البنية السردية البوليغونية (متعددة الأصوات)	البنية السردية المونولوجية (أحادية الصوت)
تقبل البنية السردية للابتعاد عن المركز centerfugal والاتجاه نحو المحيط باتجاه قوى جذب متعددة نحو الخارج باتجاه الأصوات السردية المتعددة.	تقبل البنية السردية نحو المركز centeripetal نحو بؤرة رؤية أو وعي مركزي للمؤلف الضمني وبالبطل المركزي.
تقبل البنية إلى شيء من التفكك والتراخي الحر غير المنضبط.	تقبل البنية إلى لون من التماسك النسبي والانسجام العضوي. تكشف بنية النص السردي في الغالب عن أسلوب واحد ولغة واحدة.
تخلو البنية في الغالب من العناصر الشعرية والفنائية وتقبل إلى الخلق الموضوعي لتعزيز عمق شعرية السرد.	تتوسل البنية بعناصر شعرية وفنانية جزئية لتعزيز شعرية السرد.
تكسر البنية عادة إشكالية العلاقة بين الجماعة.	تكسر البنية في الغالب إشكالية الفرد.
انتفاء ظهور مستويات السرد الخارجي في البنية السردية وهيمنة أشكال المنظور الذاتي المعبّر عن وجهات نظر متعددة.	تكشف البنية عن إمكانية ظهور بعض مستويات السرد الخارجي من منظور الراوي كلي العلم.
تشجع البنية صعود العناصر الملحمية والدرامية في السرد.	تشجع البنية ظهور العناصر المرآية والفردية في السرد.
ثمة عادة عدد من الرواية الضمنيين.	ثمة في الغالب راوٍ ضمني واحد.
يتوجه السرد نحو عدد من القراء الضمنيين والمروي لهم بعدد الرواية أنفسهم.	يتوجه السرد عادة نحو قارئ ضمني واحد وهو راوي له واحد.
لا يشترط في البنية السردية أن تتخذ شكلاً دائرياً بل تقبل إلى التوزع إلى محاور متبااعدة قلماً تلتقي.	تقتلك بنية السرد بنية دائيرية حيث تتم العودة إلى نقطة البداية بصورة من الصور.
الشيمات والمحبكات المتوازية أو الإطارية تستمر في العادة في التشظي والتبعيد.	تلتقي في الغالب في نقطة التقاء واحدة.
هناك مجموعة من الأزمنة التي لا تسير وفق نسق خطى محدد.	يتخذ النسق الزمني في الغالب مساراً خطياً واضحاً.
البنية المكانية محددة ومتعبة ومستقرة تكون متبدلة ومتغيرة وغير مستقرة.	البنية المكانية محددة ومتعبة ومستقرة نسبياً.

## الهوامش

- ١ - الحلزون العنيد - رواية - رشيد بو جدرة ، ترجمة هشام القروي ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٨١ .
- ٢ - ألف عام من الحنين - رواية - رشيد بو جدرة - ترجمة مرزاق بقطاش ، دار ابن رشد ، بيروت (د . ت.) .
- ٣ - صيادون في شارع ضيق - رواية - جبرا ابراهيم جبرا - ترجمة د . جاير عصفور - مكتبة الشرق الأوسط (ط٢) ، بغداد ١٩٨٥ .
- ٤ - السفينة - رواية جبرا ابراهيم جبرا - بيروت ١٩٦٩ .
- ٥ - التخلة والجيران - رواية - غانب طعمة فرمان - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٦ .
- ٦ - خمسة أصوات - رواية - غانب طعمة فرمان - دار الآداب ، بيروت ١٩٦٧ .
- ٧ - بيرamar - رواية - نجيب محفوظ - القاهرة ١٩٨١ .
- ٨ - أفراح القبة - رواية - نجيب محفوظ - القاهرة ١٩٨١ .
- ٩ - يوم قتل الزعيم - رواية - نجيب محفوظ - القاهرة ١٩٨٥ .
- ١٠ - الوشم - رواية - عبد الرحمن الريبيعي - دار المودة - بيروت ١٩٧٢ .
- ١١ - الوكر - رواية - عبد الرحمن الريبيعي - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٠ .
- ١٢ - نافذة بسعة الحلم - رواية - عبد الخالق الركابي - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٧٧ .
- ١٣ - من يفتح باب الطلسم - رواية - عبد الخالق الركابي - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٢ .
- ١٤ - الراووق - رواية - عبد الخالق الركابي - دار الشؤون الثقافية العامة بيروت ١٩٨٦ .
- ١٥ - قبل أن يحلق الباشق - رواية - عبد الخالق الركابي - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٠ .
- ١٦ - قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي - تأليف م . ب . باختين - ترجمة د . جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .

Apoetics of Composition, Boris Uspensky, University of California press printed in the U. S. A - ١٧  
1973.

١٨ - المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين - ترفيتان تودوروف - ترجمة فخرى صالح - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٢ .

The Kristeva Reader edited by Tovil Moi Basil Blackwell Ltd 1986 p. 34 - 61. - ١٩  
Literature as Social Discourse Roger Fowler Batsford Academic and Educational Limited Lon - ٢٠  
don 1981 p. 142. 16.

- ٢١ - بنا، الرواية - دراسة مقارنة لثلاثة نجيب محفوظ - د . سيزا أحمد قاسم الهيئة المصرية العام للكتاب ١٩٨٤ الفصل الثاني بنا، المنظور الروائي خاصية من ١٣٠ - ١٦٣ .
- ٢٢ - الخطاب الروائي - ميخائيل باختين - ترجمة محمد برادة دار الفكر القاهرة باريس ١٩٨٧ .
- ٢٣ - الراوي - الموقف والشكل - ييني العيد مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٦ .
- ٢٤ - أسلوبية الرواية - حميد الحمداني - منشورات دراسات ، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٩ .
- ٢٥ - قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي م . ب . باختين ترجمة د . جميل نصيف التكريتي كما ترجم

- المترجم ذاته دراسة أخرى لباختين تحت عنوان قضية المفسون والمادة الأولية والشكل في الابداع - مجلة الثقافة الأجنبية - وزارة الثقافة والاعلام العدد (٤) ١٩٩٢ ص ١٧١ - ٢٠٠ .
- ٢٦ - الماركسية وفلسفة اللغة - ميخائيل باختين - ترجمة محمد البكري وعنى العيد دار توبيقال للنشر المغربي ١٩٨١ .
- ٢٧ - تحليل الخطاب الروائي - سعيد يقطين - المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٨٩ .
- ٢٨ - شعرية النص الروائي - بشير القرني - شركة البيادر للنشر - الرباط المغرب ١٩٩١ .
- ٢٩ - المبدأ الحواري - دراسة في فكر ميخائيل باختين - تزفيتان تودوروف ترجمة فخرى صالح بغداد ١٩٩٢ .
- ٣٠ - البناء الفني في الرواية العربية في العراق - شجاع مسلم العاني - رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة كلية الآداب - جامعة بغداد - العراق ١٩٨٧ .
- ٣١ - الصوت الآخر - الجوهري الحواري للخطاب الأدبي - فاضل تامر - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٢ ص ٩٢ - ١٩ .
- ٣٢ - قضايا الفن الابداعي عند دوستويفסקי ص ٤٤ - ٤٥ .
- ٣٣ - المصدر السابق ص ٣١ .
- ٣٤ - الصوت الآخر - الجوهري الحواري للخطاب الأدبي ص ٢٨ - ٢١ .
- ٣٥ - البنية، جان بياجي - ترجمة عارف منيحة وبشير اويري منشورات عويدات بيروت ١٩٧١ ص ٨ - ١١ .
- ٣٦ - نظرية البنائية في النقد الأدبي - د. صلاح فضل القاهرة ١٩٧٨ ص ١٤٥ - ١٤٧ .
- ٣٧ - عصر البنوية من ليفي شتاوس إلى فوكو - اديث كيرزوبل ، ترجمة جابر عصفور دار آفاق عربية بغداد ١٩٨٥ ص ٢٨٩ - ٢٩٠ .
- ٣٨ - الموضوعية البنوية - دراسة في شعر السباب - د. عبد الكرم حسن - بيروت ١٩٨٢ ص ٤٢ .
- Narratology, Gerald Prince Mouton Publishers Berlin 1982, p. 82 - 83. - ٣٩
- Story and Discourse, Seymour Chatman Cornell University Ithaca and London 1978 p. 9 - 23. - ٤٠
- Recent Theories of Narrative, Wallace Martin Cornell University Press Ithaca and London 1986, - ٤١  
p. 110 - 111.
- Story and Discourse p. 19 - ٤٢
- Lbid p. 26 - ٤٣
- Lbid p. 23 - ٤٤
- ٤٥ - افتتاح النص الروائي - سعيد يقطين - المركز الثقافي العربي - بيروت ١٩٨٩ ص ٥ .
- ٤٦ - بنا، الرواية ص ١٣٤ .
- ٤٧ - المصدر السابق ص ١٣٤ .
- ٤٨ - الرواوى - الموضع والشكل ص ٨٣ .
- ٤٩ - المصدر السابق ص ٨٥ .
- ٥٠ - المصدر السابق ص ٨٦ .
- ٥١ - أسلوبية الرواية ص ٣٩ - ٤٥ .
- ٥٢ - المصدر السابق ص ٣٩ - ٤٠ .
- ٥٣ - المصدر السابق ص ٤١ - ٤٢ .



## **ثنائية الصمت / الصوت بنية روائية قراءة في رواية (اعتراف كاتم صوت)**

إبتداءً من العنوان "اعترافات كاتم صوت . وانتهاءً بآخر فصول الرواية تهيمن على الفضاء الروائي ثنائية ضدية صوتية هي ثنائية الصوت / الصمت، وهي ثنائية شعرية تغري الناقد بالاستعانة بأدوات تحليل الخطاب الشعري وعدم الاقتصار على آليات تحليل الخطاب السردي التي بلورتها "السردية" الحديثة. فمن النادر تماماً أن تهيمن سلاسل من الثنائيات اللسانية الضدية داخل فضاء روائي متكمّل، مثلما يحدث أحياناً داخل نص شعري واحد او داخل تجربة شعرية محددة، وهو امر يتتيح الفرصة للمحلل الاسلوبـي لبناء جداول متكاملة بالحقول الدلالية التي تدلـل على البؤر والمفردات والجذور التي تتحكم في الرؤيا الداخلية للنص السردي بكامله.

ان هذه الثنائية الضدية، هي ليست مجرد علامة لسانية عابرة او جزئية، بل تحول الى بنية سردية تحدو الى حد كبير بـآليات السرد ومستويات التبيير ووجهة النظر والرؤى، مروراً بـوظيفة البنية السردية وانتهاءً بالاستنطاق الدلالي للنص السردي في قدرته على التدليل وعلى الـاحالة الى "رؤيا العالم" بمفهوم لوسيان غولدمان والبنية التكوينية.

وتشتبك البنية السردية في الرواية بمظاهر الصوغ البوليفوني (متعدد الاصوات) حيث تمتلك الشخصيات الاساسية الحرية في التعبير عن تصوراتها ووجهات نظرها الخاصة بعيداً عن تحكم المؤلف ونزعته الاوتوقراطية التي تجد تجسدها في مظاهر البنية السردية المونولوجية (حادية الصوت) في نصوص رواية اخرى. وفي كل هذا الاشتباك تتقاسم سلطنا الصوت والصمت معاور الصراع الدرامي بطريقة لافتة للنظر. وتتشكل اسلوبية الرواية، نتيجة لذلك عن طريق نسق اسلوبي او سردي واحد، بل عن طريق مجموعة متنوعة من الاساليب السردية التي تتراوح بين الوصف والسرد وال الحوار والبناء الشهدي، واسلوب الاعترافات والتأملاط والاحلام والکوابيس، اضافة الى الحضور المباشر لاصوات الشخصيات او مونولوجاتها الداخلية، واخيراً باللجوء الى تقنية طريفة في نهاية الرواية تتمثل في ظهور صوت المؤلف . وبشكل أدق المؤلف الضمني الذي هو غير المؤلف الحقيقي . واصوات عدد من القراء الذين يعلقون على احداث الرواية ويحاولون الاعتراض على المؤلف، وهو منحى يجعل الرواية تكشف عن مظهر ميتا - روائي، حيث التركيز على آليات الصوغ الروائي وعلى نرجسية الجنس الروائي وحضور المؤلف بعيداً عن منحى الايهام وتغييب دور المؤلف في السرد. ان هذا التنوع في الاساليب واللغات يبعد الرواية عن الرتابة ويكسوها سمة حداثية وطلابية وتجريبية واضحة، ويجعل القارئ، او المتلقى، الذي يقف في الطرف الآخر من المرسلة في حالة يقطنة تامة لأية مفاجأة تتعلق بتغيير مستويات السرد وزاوية النظر وطريقة الصوغ اللسانى، وهذا ما يجعل من القارئ منتجاً آخر للنص ودلالاته المتتجدة، وليس مجرد متلقٍ

سلبي وكسول يتلقى بالية نصاً قرائياً عادياً. ان الرواية تستحيل بفعل ذلك الى نصٍ روائي مفتوح والى نصٍ كتابي يتطلب بمفهوم رولان بارت، قارئاً يقطأً ومتأنلاً من نوع خاص يمتلك القدرة على ردم الفجوات وملاحقة تقلبات السرد واخيراً تقدير المعاني والدلالات التي يزخر بها النص والكشف عما هو مغيب ومضمر داخل المستوى الحضوري لسبيل الدلالات.

يمكن ملاحظة ظواهر الصراع بين سلطة الصوت وسلطة الصمت على امتداد العمل الروائي. سلطة الصمت تتمثل في مفردات ومظاهر ومواقف وادوات وشخصيات مثل كاتم الصوت، الكابوس، الحلم، الغياب، الاماء، العزلة، المصادر، الخوف، الاحساس بالبارانويا، كما تتمثل في الشخصيات التي تحمي هذه السلطة مثل يوسف الطويل، ورجال الحراسة، وتنطوي شخصية (سيلفيا) على مظهر مزدوج لا يخلو من تمثل سلطة الصمت لأنها صماء وغير قادرة على التقاط الاصوات وانما تعتمد على فهم حركة الشفاه فقط. كما تتمثل سلطة الصمت في افعال التصفية الجسدية اللاحقة مثل قتل احمد ودهس الأم وتصفية الابنة الصغيرة وفي كثير من افعال التفري التي تتسيد المشهد الروائي ظاهرياً، لكنها سرعان ما تواجه تحدياً من سلطة الصوت التي تحاول ان تكسر مظاهر الصمت المختلفة بسبيل مضاد من المفردات والمواقف والادوات والشخصيات والاعمال مثل الاعترافات، والكلام الشفوي والريحيل والكتابة. ويمكن ان نعد معظم الشخصيات الروائية من افراد اسرة الدكتور مراد مثيلين بشكل او باخر، ومستويات مختلفة لسلطة الصوت. وتحتل الكتابة موقعاً مهماً في هذا الصراع بوصفها الوجه الآخر الممكن لسلطة الصوت في مناخ مغيب فيه الصوت الشفوي. ويبدو ان

الدكتور مراد نفسه قد ادرك هذه الميزة المضادة لفعل الكتابة في مواجهة سلطة الصمت. فها هو يقول:

"الصمت والعزلة نفي لوجودي. الصمت يقول انت لست موجوداً.  
فأكتب عندئذ تقول الحروف انني كامل الحضور".

هنا تتحول الكتابة الى فعل مؤكّد للوجود في مواجهة الصمت الذي يمثل نفياً للوجود ذاته. ويفعل هذه الحركة الداخلية داخل ثنائية الصوت / الصمت تتفجر محاور الصراع داخل العمل الروائي، وتنهار السيادة المظهرية والخارجية لسلطة الصمت عن طريق إنحلال الثنائية الضدية وتسيد سلطة الصوت والكتابة حيث تتفجر في النهاية سمفونية الاصوات البشرية المتداخلة: اصوات الشخصيات والقراء والمؤلف، كما تغدو الكتابة اداةً مؤثرة لتهشيم بنية الصمت. وهكذا، فعلى الرغم من افعال التغييب والقتل والمحصار التي تنفذها سلطة الصمت، الا انها في النهاية تقهـر امام سلطة الصوت العالية، متمثلة في الاقوال والاعترافات وفي الكتابة. بل يمكن القول ايضاً ان الرواية ذاتها، بوصفها كتابةً هي رد آخر على سلطة الصمت.

يستطيع القارئ - وهو بالتأكيد قارئ من نوع خاص - ان يكتشف ان الاحداث الروائية تتمحور حول هذه الثنائية الضدية: ثنائية الصمت / الصوت. اذ تبدأ الرواية بفصل معنون - وكل فصول الرواية معنونة - يحمل عنوان (مدارات الصدى) وهو ايضاً جزء من هذه المركزية الصوتية للثنائية الضدية الاساسية، يحاول ان يستغور اعمق الشخصيات القصصية في عزلتها المحدودة في لون من السرد الذاتي، يعتمد في الغالب على توظيف ضمير المتكلم، ويتخذ في الغالب صيغة المونولوج

الداخلي او المونولوج المروي. كل الايام عدا يوم الخميس تبدو سواسية، فهي جميعاً تسقط في كمامة اخطبوط الصمت بمفرداته ومظاهره وادواته المختلفة: العزلة، الليل، الزجاج، عيون الحرس، انقطاع الخط التليفوني، الخوف، الكآبة وما الى ذلك. وتأتي اهمية يوم الخميس في انه اليوم الوحيد الذي يحضر فيه الصوت متمثلاً في مكالمات احمد الهاتفية لأسرته ولذا فقد كان هذا اليوم يعني الشيء الكثير بالنسبة للابنة الصغيرة فهي تقول بعد ان تتساءل "متى سيتصل احمد؟".

"يوم الخميس سلحفاة عجوز، يزحف ببطء، لكنه اليوم الوحيد الذي ننتظره. بقية الايام لا معنى لها. يوم واحد يتكرر بتتفاصيله المملة لو يلغى ملك الزمان ايام الاسبوع الفائضة، ولا يبقى الا على خميس واحد طويل متصل".

لذا يظل هذا الفصل التمهيدي أسيراً الى حد كبير الى سلطة الصمت، لكن الشخصيات، تحاول ان تخدش هذه السيادة المطلقة عن طريق بعض الافعال الصغيرة منها الكلام الشفوي. المكالمة الهاتفية مع احمد كل يوم خميس، ممارسة فعل الحياة والعمل من قبل الام واخيراً فعل الكتابة من قبل الاب الدكتور مراد. لكن كل هذه الافعال تظل، في هذا الفصل، محدودة ومحاطة بهالة الصمت وجبروته.

يمكن ان نلاحظ هنا ان تقسيم الفصل التمهيدي المعنون "أ" مدارات الصدى ينطوي على اهمية خاصة. فهو مقسم الى سبع عشرة فقرة، كل فقرة هي عبارة عن مشهد مخصص لاستبطان وعي او وجهة نظر احدى الشخصيات الروائية. وتهيمن رؤيا المرأة او الزوجة على هذا الفصل حيث تشغله سبع فقرات، يليها الزوج الدكتور مراد ابراهيم حيث خصص له

المؤلف خمس فقرات او مشاهد تليه الابنة الصغيرة ولها ثلاث فقرات فقط، واضافة الى هذه الشخصيات الرئيسية التي توظف ضمير المتكلم نجد فقرتين مخصصتين لوجهة نظر الملازم المكلف بالحراسة وهما يزاوجان السرد الداخلي والخارجي حيث ينحه المؤلف الحق الكامل للظهور والتعبير عن وجهة نظره مثلما سيفعل بشكل اوضح عندما ينبع مثل هذا الحق لشخصية يوسف الطويل، القاتل المحترف وكاتم الصوت. وجميع المشاهد مصوحة بطريقة السرد الذاتي دوفا تدخل من المؤلف، ويمكن ان نستثنى من ذلك العناوين الفرعية الصغرى مثل "الخميس/ الصغيرة" التي توحى بأن هذا الفصل يمثل يوميات حياة اسرة تحت الاقامة الجبرية، اسرة محكومة بقوانين سلطة الصمت، وينجح المؤلف في استغلال هذا الفصل التمهيدي للتعریف بطبيعة الفعل الدرامي، والعقدة الداخلية والشخصيات الاساسية للرواية ومحاور الصراع القادمة التي سوف تتفجر لاحقاً. لذا يبدو الایقاع السردي في هذا الفصل بطيناً وهادئاً ويعتمد الى حد كبير على المراقبة والوصف، والاستذكار، واحياناً التأمل، في محاولة لتهيئة الارضية بشكل ملائم لتحريك الفعل السردي مكانياً وزمانياً. و يبدو المؤلف حذراً الى حد كبير. فعن طرق تقنية الابطاء والقطع يحجم عن البوح بأسرار اللعبة ويترك للأحداث ان تأخذ مساراً خطياً افقياً متجنباً البدء من النهاية، كما يفعل البعض، في مثل هذه الحالات.

وينتقل الفصل الثاني الموسوم "ب - الاوصوات وكاتمها" الى شخصية مناقضة، لكنها مهمة للغاية هي شخصية يوسف الطويل، كاتم الصوت، التي تمتلك الحرية المطلقة في البوح والفعل للاعتراف، بطريقة مدهشة

لتؤكد على اصالة النحى البوليفوني (متعدد الاصوات) للرواية. ولكي يمنح الروائي هذه الشخصية فرصة للظهور بظاهر الاقناع يتركها توظف ضمير المتكلم، الشكل الملائم للاعترافات".

"اعرف، سيداتي سادتي، انكم لن تصدقوا ابداً اني مجبول من طينتكم، انسان عادي، يحب ويكره. اعرف... اعرف. واعرف انكم ستقطبون ثم ترفعون حواجبكم دهشة وتعلقون: قاتل محترف مأجور.. وإنسان! غير معقول".

وهكذا يبدأ كاتم الصوت بتقديم هذه المرافعة الطويلة المتخيلة لجمهور متخيل "سيداتي سادتي" وهو يدرك عملياً انه لم يكن يخاطب الا تلك الفتاة سيلفيما او سلافة التي جاء بها لتستمع الى اعترافاته دون ان يدرك المفارقة الكبرى التي وقع فيها وهي انها صماء، ولكنها تستطيع قراءة الكلمات وحركة الشفتين. لكن المشكلة ان شفة يوسف الطويل خفية او مخفية بشارب يعطي النصف الاعلى بحيث يتعدز عليها ادراك او التقاط معنى كلماته. وتجد اشاره الى هذه المفارقة بين الاعتراف والصمم لاحقاً في تعليقات القراء في الفصل الاخير الموسوم "هـ. ملحق" حيث يرى احد القراء ان وجودها - سيلفيما - يخدم فكرة العجز عن التواصل بين الناس، افلام اللغة" وهو حكم ذكي يعمقه فيما بعد رأي قارئ آخر يرى ان سيلفيما او سلافة، التي يستأجرها يوسف لسماع اعترافاته - هي رمز استحالة التواصل بين كاتم الصوت والآخرين. وينتهي هذا الفصل دون ان يكشف المؤلف نيات كاتم الصوت، ويتركها مفتوحة لحركة الحدث الروائي الافقية، والمتناهية في سياق زمني خطوي ومتضاد، ولذا فهو يعود مرة ثانية لاستكمال اعترافاته في الفصل

الموسم (ج - من اعترافات الكاتم) وهو من اطول فصول الكتاب ويشغل اكثر من اربعين صفحة، بينما شغل الفصل السابق الخاص باعترافات كاتم الصوت عشرين صفحة فقط. في هذا الفصل فقط يتم التلميح اولاً من قبل يوسف الطويل نفسه بأنه قد قتل احمد بناءً على توجيهات صادرة اليه من جهات، ولاحقاً يتم الاعلان رسمياً عن هذا الاغتيال من قبل الملازم المسؤول عن حراسة بيت الدكتور مراد نفسه. ذلك في الفقرة رقم ١٦ من ١٦٧، وهي فقرة لا يمكن ان تقع تحت باب هذا الفصل المخصص لاعترافات كاتم الصوت، لانها تختلف مكانياً وвременноً واسلوبياً، ولذا فقد كان من المفضل ترحيلها الى فصل مستقل، وهو أمر ينطبق على الفقرة رقم ١٥ الخاصة بشخصية سيلفيا، وذلك لكي يتلخص الفصل الخاص بالاعترافات تماسكة وعضويته

في هذين الفصلين يهيمن السرد الذاتي، سواء بتوظيف ضمير المتكلم او ضمير الغائب على طريقة المونولوج المروي واحياناً عن طريق البناء المشهدى، الا اننا لا نعدم بعض الاستثناءات السردية التي يبرز فيها صوت الراوى الخارجى كلى العلم الذى يحرك الاحداث او يعلق عليها من الخارج. ففي ص ٧٠ مثلاً يجاجى المؤلف القراء بالانتقال من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب، حيث يظل صوت الراوى كلى العلم: "لكن سيلفيا لم تسأل. كانت تتنحنح فقط. ولم تنصت لانها صماء. والانوار خافتة. وشارب كاتم الصوت كث ويحجب شفته العليا. وهي تقرأ الكلمات. تقرأ حركة الشفتين. (...) شاربه يغطي النصف الاعلى. يوسف لا يعرف انها صماء. ولا يعرف ان صوته لا يصل الى اذنيها. لا...لا يعرف ان صوته مكتوم".

ويمكن ان نلاحظ ايضاً ان سلطة الصمت لا تكون متسيدة كلياً حتى في الفصول التي تكون فيها مليئة بالفجوات والتضادات التي تؤشر حضور سلطة الصوت، ذلك ان الصوت بوصفه غياباً - امام سلطة الصمت. هو حضور من نوع آخر - حضور لا واع للمغيب والمموم والمسكوت عنه، كما ان الاعتراف الذي يقدمه يوسف الطويل، وان كان لا يصل الى اذني سيلفيما، لانها صماء، هو مظهر صوتي، على الرغم من كل شيء، وهو يمثل تقوياً لسلطة الصمت، التي تتعرض فيما بعد لتقويض كامل عندما تنفجر جوقة الاصوات الغيرية ويشكل خاص اصوات القراء والشخصيات وافعالها التي نجدتها في عدد من الفصول اللاحقة ومنها "دوائر الاصوات" والـ"ملحق" اضافة الى الفصل الموسوم "اعترافات فتاة في عنق الزجاجة" في هذه الفصول تنفجر سمفونية الاصوات عالياً لتفرض جدران الصمت، كما تكشف الاحداث الروائية عن ظهور شخصيات روائية مستقبلية تحمل البذرة التي زرعها الدكتور مراد، منها شخصية مراد الصغير، وهي تحمل وعياماً مستقبلياً من طراز جديد.

في مسار الرواية تتخذ ثنائية الصوت/ الصمت مظهراً صوتيّاً واضحاً حتى على مستوى جرس الالفاظ. فالكثير من الجمل تتكرر فيها مفردة الصوت او الصمت، او يتكرر فيها حرف الصاد، وهو القاسم المشترك بينهما، في نوع من اللعب اللغوي والتركيبي الذي لا نجد له مثيلاً الا في الصوغ الشعري ويمكن ان نلاحظ الامثلة التالية:

يعترف كاتم الصوت قائلاً: "كلا.. هذا ليس صوتي. ليس صوت كاتم الصوت. فكاتم الصوت لا صوت له".

صوت سلافة "لا اسمع سوى صوت الصمت".

صوت الصغيرة "كاتم الصوت يعجز عن كتم صوت العيون. للعيون اصوات عصبية على الصمت. للعيون لغة لا يكتمنها كاتم". او لاحظ هذا التلاعب بفردات الصمت والصوت، وبالإشارة الى حاجزي الصوت والصمت:

"لكنها لا تسمع صوته، لأن عينيها على البحر، لا على شفتيه. ولأن جدار الصوت الخفي قائم من الأفق إلى الأفق. ولأن حاجز الصمت مرتفع. مرتفع.. مرتفع مثل صرخة. لأن التواصل ينطح حواجز الصوت الصلبة، لأن التخطي يرطم بحاجز الصمت المرتفع مثل صرخة".

في هذا المقطع مثال على هيمنة هذه البنية الصوتية المتلازمة ويشكل خاص لمفردة الصوت التي تتكرر ثلاث مرات ومفردة الصمت التي تتكرر مرتين إضافة إلى تكرر صوت الصاد في كلمات: صرخة، والتواصل والصلبة. ويتبين التلازم، بين الصد وضديه، بين الصوت والصمت في تعليق القارئ الرابع الذي يقول: "لابد من وجود اصوات مرتفعة كي يجد كاتم الصوت مبرراً لحياته.." .

ومن هنا نجد أن ثنائية الصوت/ الصمت تتحول إلى بنية روائية تحكم إلى حد كبير في الخطاب الروائي، بانظمة الصوغ وبناء الشخصيات، وحركة الأحداث ذاتها. فالرواية تشيد مكانياً داخل بنية ملغومة بالصمت: بيت تحت الاقامة الجبرية، لكن الشخصيات التي تقطنه: الرجل: الدكتور مراد ابراهيم، الرجل العقلاني والمفكر الهدائ، وزوجته (المرأة) وابنتهما الصغرى (سنا)، التي يرد اسمها مرة واحدة فقط وهي شخصية بريئة تبدو لنا في البداية طفلة ساذجة، لكن الأحداث تجعلها تكبر بسرعة، لكنها تقع تحت احساس بالفobia او الرهاب النابع

من شعور خفي بالبارانويا او الشعور بالاضطهاد ، هذه الشخصيات تمثل النقىض للارضية المكانية للصمت، فهي مليئة بالحياة والفعل والصوت والكتابة. وتبز في المقدمة مأساة الاب، بوصفها المأساة الرئيسة التي تحرك الاحداث الروائية، لكن هذه المأساة سرعان ما تتحول الى مأساة شاملة للأسرة بكمالها الاب والام والابنة والابن احمد، وهي اسرة مكتوب عليها الصمت والتصفية حيث سيشطب اسمها من السجلات ومن دليل التليفون.

تكشف لنا الام في نوع من "الاستباق السردي" او النبوءة بما سيأتي من احداث، وذلك في الصفحات الاولى من الرواية عندما تقول عن مصير زوجها التراجيدي:

"هذه هي المأساة. المأساة هي ان يعرف البطل مصيره التراجيدي مسبقاً، لكنه بالرغم من هذه المعرفة، يواصل سيرته نحو هذا المصير".  
 هنا يتتحول الفعل التراجيدي للبطل الى فعل قدرى لا مفر منه، وهو فعل يذكرنا بمفهوم ارساطو للمصير التراجيدي للبطل، الا ان هذا الفعل، ينفتح من جهة ثانية على موقف وجودي خفي عندما يرتضي البطل قدره ويتقبل فعل المعاناة دونما تردد او خوف، وكأنه خيار شخصي ليس الا. ويبدو لي شخصياً ان تجربة البطل، ويشكل خاص إحباطه السياسي، قريبة الصلة بتجربة سابقة في الرواية الاردنية تتمثل في رواية "انت منذ اليوم" لتيسيير سبول، ويشكل خاص في انهيار الحلم بالمؤسسة السياسية وفي الانفصال بين الحلم والواقع، بين النظرية والممارسة.

وتشارك الزوجة زوجها هذا الاحساس المأساوي والوجودي عندما تشبه نفسها بشخصية سيزيف: "امس حلمت بأنني سيزيف كنت ارتقي

الجبل، حاملة صخرتي، وصخرتي كانت مقدسة (... ) وعند القمة، وقبل ان اتنفس الصعداء بهبة ريح تدحرجت الصخرة، وسحقتني تحت ثقلها" ص ١٣ وهي اشارة ثانية الى ان المصير التراجيدي لا ينتظر الزوج فقط بل الزوجة وبقية افراد الاسرة ايضاً. كما تكشف الصغيرة عن احساس مماثل بالفاجعة عندما ترد على اولئك الذين يتهمونها بأن احساسها ضرب من الجنون (البارانويا) أي مرض الشعور بالاضطهاد (ص ٢١١) وتأتي النهايات التراجيدية الجماعية لافراد الاسرة ان هذا الاحساس بالبارانويا لم يكن دوفعا مبررات، واما كان نابعاً من تنبؤ بحتمية المصير المأساوي لشخصيات الرواية الرئيسة. ويمكن ان القول ان الجو الكابوسي الذي يختتم على حياة الشخصيات واحلامها ورؤاها ويشكل خاص الابنة الصغيرة هو تمهيد مبرر للخواتيم التراجيدية للشخصيات. كما ان شخصية الابن احمد، الذي يعيش بعيداً عن اسرته، على الرغم من رومانسيتها، تسقط ايضاً في شراك الاحباط واللاجدوى، فهو يقول: "ما اجمل الفجيعة حين تختتم بفصل العبث الشامل وستارته النهائية" كما ينسب الروائي الفقرة الموسومة "ملحق" لصوت المؤلف هذه الجملة الدالة التي تفسر سقوط احمد في اليأس والاحباط والعبث:  
"لقد بات احمد اليأس في كماله. يتحول الى عدم محض"  
(ص ٢١٥-٢١٦).

وتلامس الرواية في بعض جوانبها مساً خفيفاً روح الفنطازيا والغرائزية، خاصة في طبيعة الاحلام الكابوسيه التي تراها الابنة الصغيرة (احلام فتاة في عنق الزجاجة) وكذلك في احلام وكوابيس معظم الشخصيات، كما نجد ذلك متمثلاً في "دوائر الاصوات" حيث

نرى احمد في الفقرة الثانية عشرة وهو يرقد على صدر أمه تحت التراب، وهي تغنى له لينام بينما تظل عيناه مفتوحتين على اتساعهما. ويمكن القول ان الفنطازيا هنا تجسد تحدياً لسلطة الموت والصمت وانتصاراً لسلطة الحياة والصوت. الا ان الجانب الاهم الذي تنتهي اليه الرواية يتمثل في منحها الميتا - روائي (ما وراء الرواية) عندما تدخل الفضاء الروائي اصوات القراء والمؤلف الضمني (وهو لا علاقة له بالمؤلف الحقيقي) في حوار مفتوح يعيد تفسير الاحداث وتأنويلها، ومحاولة استنطاق دلالتها بل واقتراح نهايات مغايرة لبعض الشخصيات والاحاديث. وعندما يجد المؤلف الضمني نفسه محاجأً يعترف بأنه شخصياً لا يفهم دلالة بعض الاحداث وافعال بعض الشخصيات ويدعو القراء الى ان يملؤوا الفراغات بأنفسهم، وهو ما يحدث فعلاً عندما يتبارى القراء في تقديم تأويلات وتفسيرات ومفترحات متناقضة ومتباعدة، وهي ايضاً دعوة صريحة للقراء الحقيقيين ليقوموا بدورهم الايجابي الفاعل في إعادة تمثيل الخطاب الروائي وكشف اسراره واعادة تأنويله وانتاج دلالته ومعناه، وهي حرية تجعل من النص الروائي نصاً مفتوحاً قابلاً لتأويلات وقراءات لانهائية.

يتضح لنا مما تقدم ان البنية الروائية لرواية "اعترافات كاتم صوت" للروائي منيف الرزاز تتمحور حول ثنائية ضدية اساسية هي ثنائية سلطة الصمت / سلطة الصوت، وهي تتشكل في اطار بنية بوليفونية (متعددة الاصوات) تتحرك فيها الشخصيات الروائية المختلفة والمعارضة بحرية كاملة دونما تدخل مباشر من المؤلف الحقيقي، كما تنفتح على منحي ميتا - روائي يعمق من جوهرها الحداثي و يجعلها تتتوفر على تنوع مدهش في

الاساليب والصياغات السردية الذاتية والموضوعية، المباشرة وغير المباشرة والتي تكسر جو الرتابة والجمود في السرد الروائي وتكتسبه حيوية وتبلاً وдинاميكية، وهي مكونات أساسية تنبع من طبيعة التجربة الروائية ذاتها التي هي في الجوهر تجربة تراجيدية تنتقل من المأساة الفردية للبطل الى المأساة الجماعية لأسرة بكمالها ضمن سياقات التناقض الفاجع بين ما هو واقعي وما هو حلمي أو بين الفكرى والايديولوجي والمشالى من جهة والتطبيقي والممارسة والتجسد من جهة أخرى.

## **الكتابة الروائية في درجة الوعي المخدر قراءة في رواية " مجرد ٢ فقط" لإبراهيم نصر الله**

في رواية " مجرد ٢ فقط" يقودنا إبراهيم نصر الله إلى عمق المأساة الفلسطينية بطريقة فريدة غير متوقعة. هنا يحشد الروائي كل مظاهر المعاناة والعذابات والمجازر والخيانات التي تعرض لها الشعب الفلسطيني عبر وجهات نظر وتبئيرات استطاعت أن تلقط هذا المشهد العريض، البانورامي لأساة شعب على امتداد أكثر من نصف قرن. وهنا بالذات تكمن خصوصية القص في هذه الرواية.

لقد آثر الروائي إن يعرض للأحداث من وجهة نظر اثنين من الرواة المشاركين المسرحين اللذين يتماهيان في بعض الأحيان ويتحولان إلى راوٍ واحد عن طريق تبادل الأدوار أو الاندماج بطريقة تذكرنا بما حدث ببطل روايته " باري الحمى" الذي خلق له عن طريق التخييل والإيهام الشيزوفريني " قرينه" التخييل. وتمثل فراده زاوية النظر هذه في أنها تقدم من خلال وعي محنت ومجيد يكتفي بالتقاط المريئات والأحداث والأشخاص والمحوارات بعياد موضوعية دونما إسقاطات سيكولوجية أو تأويلية. وتتخد عملية الالتقاط الادراكي المحنط من مظهر " الشرارة " بنية سردية لها، ولهذا لم يكن غريباً إن تكون كلمة (الشرارة ) هي الكلمة-المفتاح التي انتهت بها الرواية في صفحتها الأخيرة:

"وقال: لقد رأينا الكثير..

فقلت : نحن مجرد اثنين فقط.

ويقينا نثرر

وقلت : إن أمي حامل

فصرخ : الحجة ؟

قلت : آه ..

ويقينا نثرر .."

فالراوي، محظ الوعي، الذي يقدم السرد عبر منظوره يتحول إلى جهاز تسجيل يسجل جميع الموارد والتراثات والأحاديث التي تجري حوله موضوعية ودونها تدخل مباشر، فتبعدو مثل ركامات غير منظمة وغير منضبطة بسبب مرورها عبر ذهن شبه عصابي، يقدم المرئيات والأحداث والأصوات ببراءة الطفل المدهش لرأى الأشياء الجديدة حوله.

إن هذا اللون من السرد المنبع من وعي محمد، أو وعي عصابي، يعجز عن اكتشاف السببية بين الأشياء، أو بين النتائج والأسباب، كما يعجز عن أدراك الحركة الخطية المتضاعدة لحركة الزمن ذاته، لذا تتدخل المشاهد والأذمنة والمحوارات ودونها رابط منطقي أو زمني أو مكاني محدد. فالرواية بكلمها تفتقد إلى تقسيم داخلي إلى فصول أو مشاهد مرقمة أو غير مرقمة، وتتوالى المشاهد بإيقاع سريع ومتلاحق وهي تنتقل من زمن إلى آخر، ومن بنية مكانية إلى أخرى، ومن وعي إلى آخر، حتى ليصعب في بعض الأحيان اكتشاف المستويات السردية الحقيقية التي تتحرك داخل بنية السرد، والتي يمكن إعادة تنظيمها وربطها خطياً أو ترتيباً بطريقة تمتلك بعض الترابط. ويمكن أن نلاحظ أن الروائي يراكم

مجموعة من المشاهد، أو الوحدات السردية الصغرى، على أساس التناوب، وليس على أساس النمو العضوي للمشهد الكلي أو للحدث الواحد. فهو يخرق السرد أو يوقفه، ليقدم في مجرى مستوى آخر من مستويات السرد الحكاني يتميز بشيئه مغايرة، وعلاقات زمنية ومكانية مغايرة تماماً، وقد يعود أو لا يعود لواصلة المسار الخطى للفعل العضوى السردى المنقطع أو المحمد. إن ما يتحكم في هذا "التنفيذ" هو الذهنية العصابية المنفلتة اللامنطقية التي لاتعبر أهمية للحركة الخطية للزمن والعوامل السببية، والتي تمنع السرد سمهة الموضوعية المحايدة بوصفه شهادة خارجية، أو تسجيلاً، أو مراقبةً بريئة بعيني طفل بريء وساذج لا يميز بين الألم والفرح، وبين الدم والماء.

تفتح الرواية على مشهد قصير لا يتجاوز الصفحة الواحدة يصف من وجهة نظر أحد الرواين، وصول هذين الرواين إلى أحد المطارات، حيث وصلا، كما هو يفترض بناءً على دعوة سابقة لحضور احتفال معين، لكنهما يكتشفان أنه لم يكن هناك أحد بانتظارهما حين وصلا :

"لم يكن هناك أحد حين وصلنا، أنا والأخر، لم يكن هناك أحد ينتظر أحداً حين وصل الجميع. كنا سنحتفل، أما الآخرون، فلا، كانت خلفهم الحفلة، وكانوا هاربين من موت ما، سمعنا عنه، رأيناهم، لكننا لم نعرفه الآن."

نكتشف في هذا المشهد الافتتاحي بعض القوى المحركة في السرد: هما :الروايان، وهم: الآخرون.. ونتأمل بين مستويين :احتفال من جهة، وهرب جماعي من موت ما. وهكذا تبدأ المشاهد بالتناوب، ، المشهد يقطع سياق الآخر دونما تسلسل زمني أو منطقي. ويأتي المشهد الثاني، وهو غير مرقم، شأنه شأن بقية المشاهد، لكنه مفصل عن المشهد

الذى قبله والذى يليه بعلامات منجمة فاصلة ليس إلا، هذا المشهد الجديد ينسحب إلى الماضي، إلى طفولة الرواين عندما كان الأستاذ يضع تحت شحمة آذانهم حصوة صغيرة ثم يضغط، ويعود المشهد الثالث، القصير لواصلة المشهد الأول في المطار، بينما ينتقل المشهد الرابع إلى بنية مغايرة تماماً: مخيم فلسطيني معرض للقصف والاجتياح والموت:

" ارتفع عمود الدخان عالياً، وحين انقضى لم يكن هناك بيت، كان الفحم، القذيفة صارت في قوس مسارها المار من تحت عنق الفجر (...).

أبي قال : قبلة فسفورية..

ولم أقل له: كيف عرفت.

هذه البنية المكانية للمخيم هي من البنيات المكانية الأساسية التي سوف تهيمن لاحقاً على الفضاء الروائي، أما المشاهد الأخرى فسوف تتفرع أو تتناسل منها على مستوى التراكم أو التناوب أو الاستذكار. إن نسبة تواتر بنية المخيم هي النسبة المهيمنة، لذا تحول بالتدرج إلى بؤرة سردية متحكمة تستقطب كل الخطوط والانحناءات داخل المنظور السردي ذاته، لكنها لا تتخذ أبداً منظر النمو العضوي أو الخطى المتصاعد، بل تظل متقطعة، متناوبة، في ظهورات مدروسة أحياناً، مع مشاهد وبنيات مكانية أخرى، منها الحركة الخطية غير المرئية للراوين: وصولهما إلى المطار، حضورهما الحفل، عجزهما، أو بشكل أدق منعهما من الرحيل، وأخيراً من الانصهار-انصهار كل البنيات الزمنية والمكانية- داخل بوتقة البنية السردية المهيمنة للمخيم الفلسطيني المعرض للاجتياح والموت.

ولو شئنا تحليل الوحدات السردية الأساسية، على أساس البنية المقطعة ذات الفواصل المنجمة بوصفها أساساً لوجذناها تبلغ حوالي ٢٧٥ مئتين وخمس وسبعين وحدة سردية مقسمة إلى مجموعة من البنيات المكانية والزمانية والثيمات التي يمكن إدراجها في المحاور الثلاثة التالية :

١-محور وصول الراويين إلى المطار، والإقامة في الفندق والذهاب إلى البريد وحضور الاحتفال الرسمي، وهي كلها مشاهد بعيدة عن أجواء الحرب المباشرة، وتبلغ وحداتها السردية حوالي ٩٠ وحدة سردية تتلاحم في النصف الأول من الرواية بتواتر وكثافة ملحوظة، وتضعف بعد ذلك أو تختفي، إلى إن تعود للظهور ثانيةً في الصفحات الأخيرة فقط عن طريق ملاحقة المسار الخطي لوصول الضيوف للمطار، وحضورهما الاحتفال الرسمي. وبكأن أن نقول إن هذه الحركة الدرامية الخطية تمثل بنية اطارية خارجية، تمثل ما يمكن أن نسميه بالبنية الدائرية، وهي تتمحور حول إحداث بعيدة نسبياً عن سخونة جو المأساة، لكنها من جهة أخرى توضح زيف ما هو إعلامي وسياسي وأيديولوجي.

٢-محور المخيم، وهو يمثل البنية المحورية المهيمنة التي تجمع أكبر عدد من الشخصيات والحبكات والثيمات، حيث تتعزز العلاقات الأسرية والاجتماعية داخل المخيم لمواجهة القصف والموت والمحاصرة ويبلغ عدد الوحدات السردية ٩٦ ستة وتسعين وحدة سردية يبدو إيقاعها في مطلع الرواية بطيناً، ولكنه يزداد تسارعاً وتواتراً في منتصف الرواية عندما يشتد الهجوم على المخيم - أو بالأحرى على جزء محدد منه - ويعود بعد ذلك إلى الخفوت في نهاية الرواية.

٣-محور الاستذكار، ويشمل مشاهد عديدة تعود إلى طفولة الراوين وشبابهما، وعلاقاتهما العاطفية والجنسية، وتنطوي على حوالي ٩٠ تسعين وحدة سردية تتخلل بقية المشاهد والوحدات غالباً ما ترتبط معها عن طريق تداعي الألفاظ والمشاهد والأصوات. فعلى سبيل المثال الحديث عن الخبز اليابس داخل المخيم يقود إلى مشهد استذكاري لخبز متاز هو الخبز الذي يقدم داخل الطائرة.

إن تحليل الوحدات السردية على المحورين الأفقي والعمودي يبين لنا إن هناك خطين سرديين أفقين ينموا نمواً عضوياً -متقطعاً- عبر الفضاء الروائي هما محور وصول الراوين إلى المطار ونزولهما في الفندق وأخيراً حضورهما للحفل الرسمي ومحور اجتياح المخيم وقصفه، ويقطع هذين المحورين محور ثالث متقطع لا يتزد دائماً مظهاً خطياً متصاعداً أو متناهماً ذلك هو محور الاسترجاع والاستذكار، وهو محور محكم بالحالة الانفعالية للراوين ولطبيعة النبهات والمثيرات الخارجية والعاطفية التي تحرضها أو تستدعىها. أما على المستوى العمودي فنجد ذلك التداخل في السياقات الزمنية والمكانية، وذلك الاختلاط في الرؤى والمرئيات والاسترجاعات الذي تتحكم فيه بصيرة عصبية وجنونية أحياناً تطلق أحيباناً سيراً من الدلالات التي تفتقد إلى مدلولاتها أو مرجعياتها في الواقعية الخارجية أو حتى في البنية المنطقية واللسانية للكلام، وهو أمر ناجم عن اضطراب موقعي المحورين الاستبدالي والتعاقبي من قبل فتح الخطاب العصابي.

إن شعرية السرد في هذه الرواية تتجلی بشكل خاص في هذه الخاصية الفوضوية، اللامنطقية للعلاقات بين الأشياء والأزمنة والأمكنة

والدوال والمدلولات: فهي من جهة تكسر هذا النسق الخطى التقليدى للرواية وتخلخل بنية السرد المنطقي القائم على احترام ضمني تعاقدي لحركة الزمن الخطى ولنظام التراتب في الأشیاء والقيم والرميمات والمنظورات والمسنوعات، وهي من جهة ثانية تقدم هذا السرد عبر وعي سردى بالتأكيد مهمش ومحنط وموضوعي إلى حدٍ كبير، وعي غالباً ما يكتفي بالتقاط ما هو فيزيماوى ومادى: على مستوى البصري والسمعى والحسى وتغريب ما هو سيكولوجى وتأويلي وتأملى.لذا يبدو التبئير السردى منطلقاً نحو الخارج، لا نحو الداخل، أي نحو الآخر في حركته وأفعاله، ونحو البنية المكانية في حركتها الداخلية.لذا يركز الروايان على وصف وتجسيد أفعال الآخرين وتسجيل أقوالهم وحواراتهم بموضوعية جادة، كما يقومان بوصف الأحداث والواقع الخارجية، والمساوية فيها بشكل خاص، وكأنها أحداث مجردة من عناصر الألم والخوف والمعاناة. وهكذا يحتل البناء المشهدى والعلاقات الموارية مكانة خاصة في البنية السردية للرواية.إن حركات الوحدات السردية غالباً ما تتم عن طريق حركة المشاهد الروائية ذاتها، تشكلها، تناميها وبالتالي تلاشيتها واستبدالها بمشاهد جديدة تقطعها أو تخترقها من الداخل غالباً.أما المواريات المختلفة :الثنائية والجماعية، المنطقية منها والداخلية، المؤسلبة والمتعلقة فتتكاد تهيمن على البنية الحضورية والسطحية للنarrative اللسانى الخارجى للبنية الروائية، حتى يمكن القول إن الرواية تتخذ لها من "الثرة" الموارية بنية مهيمنة لها، تتحكم إلى حد كبير في العناصر المختلفة للبنية الروائية، ومنها بنية الوصف، التي تتخذ بعداً ذاتياً باعتبارها تتحقق عبر وعي الرواوى ذاته، أو عبر ملفوظ شخصية رواية مسرحة وحاضرة داخل النص الروائى ذاته.

رواية " مجرد ٢ فقط" من جهة ثانية، تومئ في نهايتها، إلى بعد ميتا-روائي -أو ما وراء الرواية- يوحي بأن هناك نصاً روائياً قد كتبه أحد الرواين:

"وقال: لم لا تكتب كل هذا الكلام.."

فقلت: وحدى أعرف الحقيقة كلها.. وحدك تعرف الحقيقة كلها.. فعن أبيه منها سأكتب. ولدى كل واحد من هؤلاء البشر الذين يعبرون الشارع حقيقة؟"

فقال: ربما يصلح هذا الكلام كرواية.

فقلت: إن روايتي الأولى كانت ستتسبب في طلاقني.

كما نجد إشارات تعزز هذا الاتجاه أيضاً: إذ يقول أحد الرواين:

"وقال: إن لم تكتبها سأجد واحداً يكتبها.."

ونجد في النصف الأول من الرواية إشارة ميتا- روائية تمثل في الإحالة على رواية "عو" للمؤلف وبطلاها أحمد الصافي، وذلك في حوار مع رجل الأمن الذي يشرط عليه أن يقترب قبل أن يسلمه جواز سفره: "ضحك وقال لي: لقد أثبتت أنك أكثر ذكاءً من زميلك أحمد الصافي" إن هذه الإشارات الميتا روائية تضع الرواية داخل منطقة فنية خاصة يكون فيها الوعي بالآليات الكتابة والسرد الروائي في المقدمة، وعلى مستوى القصد والوعي المسبقين، وهي مسألة تدعونا إلى إعادة التأمل في طبيعة الوعي المحاط أو المحمد لدى الرواين، والنظر إليه بوصفه زاوية نظر مؤقتة، تعبير عن حالة شرود أو ذهول أو تحنيط مؤقت للوعي، بوصفه تقنية لتقديم مستوى الحكي في الرواية، وهي تقنية استطاعت إلى حد كبير في أن تمنح المرئيات المألوفة براءة جديدة، وولادة

متعددة، وتحررها من مألفيتها، لأنها مقدمة من زاوية نظر جديدة وعبر تبئيرات بريئة ومحايدة، وبالتالي عمقت من كثافة شعرية القص وحررته من الرتابة والآلية والاجترار، وفي الوقت ذاته جعلت هذه الشعرية تسهم في إنتاج المعرفة، وفي إنتاج الحقيقة أيضاً-ولكن على مستوى الإيماء والفن واللامباشرة عن طريق زج القارئ في عملية القراءة والتأويل وإنجاد الدلالة والحقيقة معاً.



## **في الرواية العربية**

### **في البنية الدائرية للسرد الروائي**

### **ـ قراءة في رواية "قامات الزيد".**

رواية "قامات الزيد" للقاص الروائي إلياس فركوح من النماذج العربية الممثلة للبنية الروائية متعددة الأصوات. فالروائي لم يحاول ان يفرض منظوراً شخصياً على عالمه الروائي، كما لم يحاول الانحياز الصريح والمبادر لشخصية رواية معينة، كما يفعل عادة معظم مؤلفي الروايات ذات المنحى المونولوجي (احادي الصوت)، بل ترك الحرية الكاملة لشخصياته الروائية للتعبير عن وجهات نظرها وموافقتها ازاء العالم الخارجي والصراعات والخيارات التي تحفل بها الرواية. لكننا من جهة اخرى نسجل استدراكاً مهماً يتمثل في ان الشخصيات الرئيسة الثلاث في الرواية تكاد تنطلق من منظورات سياسية وثقافية وحضارية . والى حد ما آيديولوجية . متقاربة، ذلك انها تنتمي بشكل عام الى التجربة العربية لحركة المقاومة الفلسطينية، وان كانت تتبع لها امكانية وشخصيات مختلفة ليست فلسطينية تحديداً، ولكنها عربية بشكل عام. وهذا لا يعني حرمان البنية الروائية لهذه الرواية من جوهرها البوليفوني (متعدد الاصوات) لكننا من باب التوصيف نضع هذه البنية تحت

مواصفات خاصة وذلك لغياب المنظورات الحياتية او الايديولوجية المعاشرة او المغايرة، كما اننا يمكن ان نكتشف لوناً من الوان الانسجام بين منظور الروائي ذاته - الذي تشي به البنية الدلالية للرواية بطريقة غير مباشرة - وبين منظورات الشخصيات الروائية الثلاث.

تبدأ الاحداث الروائية في أحد ايام شهر ايار ١٩٧٥. عندما يغادر ابطال الرواية الثلاثة الرئيسيين: خالد الطيب وزاهر النابلسي ونذير الحلبي بيروت في سيارة خاصة منطلقين نحو مينا، صيدا لغرض السفر بحراً الى الاسكندرية. لكن عملية الإبحار تتأخر وتحول المينا الى بنية مكانية مؤقتة لأبطال الرواية حيث تبدأ الاحداث، منذ لحظة تحركها، بالارتداد الى الماضي عن طريق سلسلة من الاسترجاعات (الفلاش باك) وهي استرجاعات تعيد رسم ملامح كل شخصية وعالمها الداخلي وهمومها وتملأ الفجوات الناقصة وغير الواضحة في مسيرة الحدث الروائي، ثم تعاود الاحداث مسيرتها الخطية متخذة بنية دائرة تعود لتكامل في شكل دائرة شبه كاملة ترتد تارة الى الماضي، وتارة اخرى تعود الى سياقها الى طرفي نسق زمني متقطع حيناً، وارتادي او خطيء حيناً آخر.

ونلاحظ ان الخطاب الروائي يستهل بعض مستويات التناص التي تقف خارج المتن الرأي لكنها تمثل مناصات paratexts او مقدمات وغيابات للنص تقيم مع هذا النص تعالقات داخلية ومنها مقاطع شعرية مترجمة للشاعر (فاسكوبويا) تمثل الاطار العام الدال على الشيمة الداخلية، كما تكشف عن طبيعة البنية الحكائية التي تتخذ منحىً دائرياً لأنها تبدأ من النهاية وترتد ثانية الى البداية:

"كان يا ما كان"

كان ثمة حكاية  
تأتي نهايتها  
قبل بدايتها  
وتأتي بدايتها  
بعد نهايتها  
ابطالها يدخلون  
بعد موتهم  
ويغادرون  
قبل ميلادهم"

يمثل هذا النص الشعري "نبوءة" واستباقاً سردياً لما سيأتي من أحداث رواية كما يكشف عن مصادر الشخصيات الروائية. الشعري هنا يتتحول الى "نصيص" داخلي يضيء المتن الروائي ويبشر باتجاهاته اللاحقة، كما يومئ الى طبيعة البنية السردية التي تتخذ منحى دائرياً، وتتحرك وفق نسق زمني ارتدادي ومتقطع، وهي إشارات مهمة تهيبىء القارئ للدخول الى عالم النص. وهناك اضافة الى ما تقدم ملاحظات ومعلومات تاريخية وضعت تحت باب "إشارات" تميل الى احداث وتاريخ معينة لها صلة مباشرة بالفعل الروائي، وهي بدورها تقوم بوظيفة تنაصية او مناصية بشكل ادق مع المتن الروائي ذاته. ويمكن ان نعد هذه الاشارات اضافة الى النصوص الشعرية بمثابة ارهاص ميتاروائي مبكرة سوف يجد صيغته الوضوح لاحقاً في الاشارة الى تجربة نذير الحلبي الروائية الناقصة والى اسلوب المذكرات والوثائق وفي بنية العنوانات والهوماش والحواشي التي تزيل بعض الصفحات لتقدم معلومات او وقائع سردية تضيء حركة

ال فعل الروائي او تتعالق معها وهي ، في واقع الامر جزء عضوي من المتن الروائي ذاته، على الرغم من مظهرها الهامشي ، شكلياً وطبعياً.

يفجر المقطع الاستهلاكي الموسوم "في البدء..." والذي يقع خارج تسلسل الفصول الروائية الثلاثة الازمات والتناقضات الداخلية لشخصيات الرواية دفعة واحدة، دون ان يكشف خلفياتها او مبرراتها لذا تبدو غائمة وغامضة للوهلة الاولى، ولا يمكن ان تفهم كلياً الا بعد القراءة الثانية للرواية. وربما يعود سبب ذلك الى ان هذا المقطع يبدأ من لحظة النهاية تقرباً حيث تترافق التأملات والاستذكارات والاحزان مرة واحدة في لون من السرد الداخلي والخارجي معاً:

"ثلاثة رجال"

تحفى المدينة بالمسافة من وراء ظهورهم، وبالوقت، وذاك الغبار الشيء الذي يشهد على الابتعاد. صاروا في منأى عن الرصاص صاروا في متناول الامان. صاروا في كونٍ لم يمتلىء بالجثث بعد".

لكن هذا الاستهلال الخارجي الذي يحكى به الرواية كلي العلم سرعان ما يتوقف امام بعض مستويات السرد الداخلي حيث تقوم الشخصيات ذاتها بسرد الاحداث الروائية، تارة في نوع من التعميم والاطلاق، وتارة في نوع من التخصيص والتحديد:

"فكرة الاول: ان وصلت الى الاسكندرية طرت الى العاصمة".

"تساءل الثاني: كيف ستنتهي هذه المهمة؟ خوفي من ان نبوءة العرافة واقعة لا محالة".

"اما الثالث: لي معكما الموعده. الوعد. غير إنكم تجهلان انني ما عدت تحتاجاً الى ايصالاتكم".

وهكذا يتشكل هذا الضرب المهجن من السردية الذاتي والموضوعي الذي يتخذ مع بداية الفصل الاول الموسوم "القسم الاول: وجوه للزبد" منحى ذاتياً صرفاً حيث تتسلم الشخصيات الروائية مهمة السرد عن طريق توظيف ضمير المتكلم في الغالب:

"قبضت على اللحظة"

انا خالد الطيب ابن الاكرام، وابي يدعى حسب شهادة الميلاد وجواز السفر لا ليس من نفع من ذكر اسمه".

هذا المقطع . غير المرقم . من "القسم الاول" يتحرك نحو المشهد النهائي تماماً: عندما يصل خالد الطيب الى مصر ويقف وجهاً لوجه امام صورته الدماء في المرأة ، وهو يتداخل مع الفقرة الشامنة من الفصل الاخير، مؤكداً الجوهر الدائري للحدث الروائي وللاستباق السردي الذي تنبأت او بشرت به المقاطع الشعرية عن حكاية "تأتي نهايتها قبل بدايتها ، وتأتي بدايتها بعد نهايتها" لأن هذا المشهد يكشف عن موت نذير الحلبي ، بوصفه حدثاً متوضعاً في زمن ماض: "انا لم افعل شيئاً ضد نذير بن باسيل الحلبي. انا لم ادفعه الى هناك كي يموت".

هذا المشهد الختامي الذي يتقدم زمنياً نحو زمن الحدث النهائي او نهايته ، يتجمد زمنياً ليفسح المجال امام سيولة بشبه خطيبة لحركة الاحداث ولفضاء اللعبة السردية التي تتشكل بطريقة تنطوي على الكثير من التناقض الدال: فكل قسم من اقسام الرواية الثلاثة يتشكل بدوره من ثمانية مشاهد او فقرات فرعية مرقمة لا تحمل عنوانات خاصة بها ، يتناوب فيها السرد والوصف والحكى واحد من الشخصيات الروائية الثلاث. كما نعثر على فصول او مشاهد . وهي محدودة . تتشكل على

هيئه بناء مشهدی مشترك يزاوج بين السرد الخارجی والمشهد الحواری، لكنه ايضاً بناء يفسح المجال، احياناً، لظهور احد المنظورات السردية بطريقة السرد الذاتي. وعند محاولة استقراء حركة "وجهات النظر" والتبييرات السردية نجد ان وجهة نظر خالد الطیب في الفصل الاول هي المهيمنة وذلك لأنها تشغل خمسة فصول او فقرات . اذا ما اضفنا الفقرة الاستهلالیة غير المرقمة - من مجموع ثمانية بينما يضطلع زاهر النابلسی بسرد فقرتين ويقتصر نذیر الخلبی على فقرة واحدة فقط ، ونجد اضافة الى ذلك مشهدأً مشتركاً قائماً على بنية المشهد هو المشهد الثاني. اما الفصل الثاني فتكون وجهة نظر "نذیر الخلبی" هي المهيمنة فيه حيث يضطلع بهمہ سرد ثلاثة فصول بينما يقوم كل من خالد الطیب وزاهر النابلسی بسرد فصلین لكل منهما ، اضافة الى فصل مشترك . وفي الفصل الثالث يهمش دور زاهر النابلسی كلياً ويقتصر دور الراوی على كل من نذیر الخلبی وخالد الطیب اللذین يتتقاسمان الفصول بالتساوی حيث يسرد كل منهما اربعة فصول . ويمكن ان نستخلص من هذا الاستقراء ان البنية الروائیة تتميز بهمہ منظور خالد الطیب الذي ينهض بهمہ سرد عشرة فصول من مجموع اربعة وعشرين فصلاً ويليه نذیر الخلبی الذي يقوم بسرد ثمانية فصول، اما زاهر النابلسی فيكتفي بسرد اربعة فصول فقط . ويمكن ان نقول ان خالد الطیب، ونذیر الخلبی هما المهيمنان الاساسیان على السرد الروائی بينما يتضاءل تدريجیاً دور زاهر النابلسی الذي يهمش دوره السردي ويتحول الى شخصیة غير نامیة ومسطحة الى حد ما ، مقارنة بشخصیة خالد الطیب الاشكالية المتلئة وشخصیة نذیر الخلبی التي كانت تعیش منذ البداية هاجس نبوءة

العرافة وتسيير نحو قدرها بشجاعة وبلا خوف. لقد كان بإمكان المؤلف انقاداً شخصية زاهر النابلسي من التهميش عن طريق الاهتمام بدرجة أكبر باليوميات والوثائق التي تركها في دفاتره والتي تؤرخ لاحادث وقائع محددة بتواریخ دقیقة: ٢٣ نویز ١٩٧٦، ٤ نیسان ١٩٧٥، ٤ نیسان ١٩٧٦ .. الخ لكنه سرعان ما يهشم، ويکاد يقتصر حضوره على مذكراته واوراقه ودفاتره التي تركها. لكننا من جهة اخرى نستطيع ان نلاحظ تشكل الرؤى والمنظورات السردية للشخصيات الروائية الثلاث بطريقة بوليفونية (تعددية) تمتلك الكثير من الاقناع والمصداقية والتماسك، على الرغم من انسجامها الجزئي وتقاربها والتلقائهما غير المباشر مع المنظور العام للرواية وربما لوجهة نظر المؤلف الضمني ذاته. والرواية تحقق ذلك عن طريق تنوع كبير في مستويات السرد وتوظيف الضمائر السردية: فعلى مستوى الضمائر السردية يوظف ضمير المتكلم من قبل الشخصيات الروائية بطريقة واسعة، مما يكسب هذا السرد لوناً من الوثوقية والتسلgilية والقدرة على اقناع القارئ. كما ان هذا الضمير غالباً ما يوجه الى مروي له مفرد او جماعي، متخييل او مسرح:

"انا خالد الطيب ابن الاكارم.."

"انا زاهر عيسى النابلسي: اسكن نابلس لكن والدي من قرية قريبة منها فلاخ"

كما ينتقل الضمير أحياناً الى صيغة الغائب، لكنه غائب يستغور اعماق الشخصية الروائية، فهو صورة محورة او محولة عن ضمير المتكلم، ولذا فهو ينتمي الى السرد الذاتي وليس الى السرد الموضوعي الذي عرف به السرد الكلاسيكي، في القرن التاسع عشر هذا التوظيف

الذاتي لضمير الغائب يتخذ في الغالب مظهر المونولوج المروي او الكلام المروي او الفكر المروي، وهو نمط يظهنه بعض النقاد، من باب الخطأ، ضميراً تقليدياً يتصل بالسرد الموضوعي الخارجي وبوجهة نظر الراوي كلي العلم: في هذا المقطع الذي يكشف عن تأملات وأفكار خالد الطيب نجد هذا المستوى الذاتي للمونولوج المروي:

"لا شيء يعلو هامتي غير السماء."

فكروننظر الى السماء التي لا يزال يحس بها تطبق عليه وتنأى، كانت سقفاً كاماً ضربته خطوط من الرطوبة القديمة".

في هذا المقطع نجد في واقع الامر ضميرين سردين. في الجملة الاولى نجد ضمير المتكلم، اما في المقاطع التالية فيظهر ضمير الغائب. ونعتقد ان ذلك لا يعني بالضرورة شكلاً من اشكال الالتفات . او الانقلاب من ضمير الى آخر . وإنما تمثل الجملة الاولى نصاً او تناصاً يمثل لازمة متكررة قد تكون جملة شعرية يستشهد بها خالد الطيب. ويمكن ان نلمس ذلك في المقطع التالي الذي يعبر عن تأملات نذير الحلبي:

"او صاه ابوه بزيارتهم في الاشرفية.

قال: زرهم. رغم الاختلاف انهم من العائلة

لم يكن قد سمع عنهم منذ زمن".

هنا يمكن التلاعب بضمائر الغيب وتحويلها الى ضمائر المتكلم ولا يحدث تغيير جوهري:

"او صاني ابي بزيارتهم في الاشرفية.

قال: زرهم. رغم الاختلاف. انهم من العائلة

لم اكن قد سمعت عنهم منذ زمن".

ومن هنا نكتشف الطبيعة الذاتية لهذا اللون من المونولوج المروي الذي يسهم في الدخول الى عالم الشخصية الداخلي بطريقة غير مباشرة، وحتى غير واعية احياناً محققاً وظيفة سردية مغايرة لفعل السرد عن طريق ضمير المتكلم الذي يتلک درجة اعلى من القصدية ومن الوعي والادراك لفعل السرد ذاته، وهو - المونولوج المروي - لون سري راح يشيع على نطاق واسع في الكتابات القصصية والرواية وبشكل خاص تلك التي تعتمد التحليل السينكولوجي او تيار الوعي.

واضافة الى لعبة الضمائر السردية نجد تنوعاً في الاساليب واللغات: فهناك عنابة خاصة بالوصف وبناء المشهد والحوارات الخارجية، كما تحتل الوثيقة والرسالة والمذكرات واليوميات مكانة كبيرة وبشكل خاص في حياة زاهر النابلي الذي يترك لنا مجموعة من دفاتره ومذكراته، كما نجد ذلك في بعض تلميحات نذير الحلبي الى حلمه بإنجاز رواية عن بيروت. ان كل هذا التنوع في الاساليب والتقنيات والوسائل يمنح الرواية حيوية وتجددأً ويبعدها عن الرتابة والجمود ويجعلها تكتسب شيئاً من التشويق والجذب والبهجة.



# **دلالة المظاهر الغرائبية**

## **في السرد العربي الحديث**

### **مقدمة**

شهد السرد العربي الحديث، وبشكل خاص في النصف الثاني من هذا القرن، تبدلات عميقة تتمثل في تخلص السرد من الكثير من المظاهر التقريرية والوصفية الزائدة واعتماد عناصر الحكي الذاتي وإقصاء الراوي العلیم، والاهتمام بتنوع الأصوات بعيداً عن هيمنة المنظور المونولوجي (الأحادي الصوت) للمؤلف أو الراوي، وغير ذلك. ومن المظاهر الجديدة التي نود ان نسلط الضوء عليها ظاهرة بروز العناصر الغرائية والفنطازية والسحرية في السرد العربي الحديث في مجال القصة القصيرة والرواية. فما هي دلالة هذا البروز وأهميته بالنسبة للسرد العربي الحديث.

من المعلوم إن السرد العربي ظل يدور لفترة طويلة ضمن إطار المنهج الواقعية المختلفة، ومنها مناهج تضيق حتى تقترب من "الطبيعية" أو الفوتوغرافية وأخرى تنفتح على اتجاهات نقدية مثل "الواقعية النقدية" وأخرى تغتنى برؤيا سياسية أو أيدلوجية مثل بعض اتجاهات الواقعية الجديدة. إن المنهج الواقعي، كما فهمه السارد العربي ظل أميناً للواقع الخارجي وللمرجع التاريخي والاجتماعي، ولذا فكلما

كانت تبرز مظاهر لتجاوز جدل الواقع أو محاولة خرقه ببعد غرائي أو سحري أو مكشف كانت سرعان ما تنفكى. لكن هذا الاتجاه بدأ ينكسر، وراحت تظهر الكثير من العناصر الغرائية والفنطازية في السرد العربي منذ الستينيات تحديداً، وتعمقت هذه الظاهرة خلال العقود الأخيرين بصورة ملموسة، حتى بات المظهر الغرائي والفنطازي ملهماً من ملامح السرد العربي الحديث.

ويكفي القول إن المظهر الغرائي هذا لم يخترق بنية السرد كلياً، ولم يهيمن على فضاء البنية السردية، وإنما ظهر جنباً إلى جنب مع المظاهر الواقعية للسرد ويتداخل معها، حتى نشأ لون من الجدل الخفي بين البنية الواقعية بما فيها من احترام للمرجع الخارجي ولمنطق الأحداث والبنية الغرائية التي تتجاوز المرجع الخارجي وتشيد فضاءً قائماً على التخييل، وخرق البنية المنطقية للخطاب السردي ذاته. ومن هنا وجدنا لوناً من التفاعل الخصب بين البعدين الواقعي والغرائي في فضاء السرد الحديث. ولذا لم يكن غريباً إن يكتسب هذا اللون من المزاوجة في تجربة أمريكا اللاتينية وبشكل خاص عند (ماركيز) تسمية تشير إلى هذا الجدل هي "الواقعية السحرية"، فهي من جهة واقعية بتفاصيلها ومرجعيتها، وسحرية بأفقها المخيالي والغرائي والسحري.

ويخيل لنا إن ظهور هذا البعد الغرائي في السرد العربي الحديث يعود إلى مجموعة عوامل موضوعية وذاتية، أو خارجية وداخلية معاً. فهو يكشف عن حقيقة أن القاص العربي لم يعد قادرًا على تصوير معاناة الإنسان في عالم شديد التعقيد بالأدوات الواقعية أو التقليدية التي كان معتاداً عليها، خاصة بعد أن راح هذا الإنسان يتعرض إلى سلسلة من

الضغوط والاحباطات والعدايات التي لا يمكن قهرها أو مواجهتها بسهولة. ولذا يسهم بعد الغرائبي أو الفنتازي في مواجهة حالة ال欺人 (الإنساني اللامعقول عن طريق توظيف الخيال وإختراق سكون السطح الواقعي. وهنا يلعب الغرائبي دوراً شبهاً بالدور الذي يمكن إن يؤديه الموقف الكوميدي أو الهجائي من الواقع أو من مظاهر القهر والإحباط. فالإنسان في هذا اللون من السرد المزدوج (الواقعي والغرائبي معاً) يستطيع إن يتحدى الموت والقهر والهزيمة وأن يسخر من كافة الضغوط التي يتعرض لها وإن يحقق ما هو مستحيل ضمن منظومة تخيلية باهرة تشحذ، بدورها، وعي القارئ وتعمقه وتثبت فيه أملاً مضاعفاً ورغبة أعمق في الحياة ومواجهة الصعاب والانتكاسات والاختيارات المتلاحقة. كما يسهم هذا المنحى في تحرير السرد العربي من الرتابة والتقلدية والفوتوغرافية والآلية ويكتبه المزيد من الشفافية والرهافة والفنية. وإضافة إلى ما تقدم فإن هذا المنحى الغرائبي والحسري والفنتازي يعيد وصل ما انقطع بين السرد العربي الحديث والموروث السريدي والحكائي العربي القديم.

فمن المعروف إن التراث السريدي العربي النثري يحفل بالظاهر السحرية والغرائية والفنطازية كما نجد ذلك جلياً في كتاب "ألف ليلة وليلة" وفي السير والمغازي مثل سيرة عنترة بن شداد والسيرة الهلالية إضافة إلى ما حفلت به الكثير من أشكال النثر العربي من مظاهر غرائية مثل المقامات وـ"كليلة ودمنة" لابن المقفع وـ"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري وغير ذلك.

وما تقدم يمكن القول إن هذا بعد الغرائبي والحسري الجديد إنما يمد

جذوره عميقاً في موروثنا السردي وفي بنية الوعي العربي الشعبي منذ القدم، كما يمتد بعيداً في الموروثات الشعبية الحكائية المتداولة شعبياً من جيل إلى جيل، ويشكل خاص حكايات الجن والبطولات الخارقة وقصص الحيوان، ويجد تعبيره في الأشكال الأدبية والأسطورية العربية القديمة، وحتى في الحضارات القديمة التي نشأت في الوطن العربي منذ بدء التاريخ.

ومن الناحية الفنية، فإن دمج المظهر الغرائي بالظاهر الواقعي، إنما يمثل خطوة جديدة لتخليق خصائص اجتماعية سردية جديدة، تخرج عن الإطار الأنثاسي للسرد الغربي. وقد شخص هذه الحقيقة أحد نقاد العالم الثالث وهو يتحدث عن مغزى ظهور الواقعية السحرية كخطاب ما بعد كولونيالي فأشار إلى إن الواقعية السحرية بدمجها الواقع في الفنتازيا إنما تقوم بتحدي قيود النوع وأعراف الواقعية، كما استخدمنا الخطاب الغربي. وأذا ما كان هذا التطوير الأسلوبوي الحاسم قد اقتربن بالرواية الأمريكية اللاتينية، فإنه اليوم شديد الشيوع في النصوص ما بعد الكولونيالية، ويميل أكثر فأكثر إلى إدراج السياسي والتاريخي والتسجيلي في صميم اشتباك الواقع مع الفنتازيا حيث يقوم كتاب العالم الثالث الذي استلموا من المركز الإمبريالي أقانيم النظام والجمال والمنطق والحساسية والواقع إجمالاً، - وهي عملية قد تمت بالقسر والقهر وبطمس الثقافات الوطنية، فإن هؤلاء الكتاب يقومون الآن باعادة ردد البضاعة اليوم عبر نفق الماضي الوطني الذي بات أقرب إلى الفنتازيا منه إلى واقع تعقلن.

إن الدمج بين الحلمي والواقعي، والخيالي والوثائقي، والماضي

والحاضر، والمعقول واللامعقول، المنطقي واللا منطقي، الحياة والموت، إنما هو مظهر لهذه السيرورة السردية داخل بنية السرد العربي الحديث، وهو كما لاحظنا يسهم، من الناحية الفنية والرؤيوية، في الارتفاع بمستوى الجنس الأدبي وينحه خصوصية وطنية وقومية عن طريق إعادة وصلة بالموروث الأدبي والشفاهي الشعبي لشعوب العالم الثالث بشكل عام وللبلدان العربية، ذات الماضي التراثي الأسطوري والغرائب الغزير، بشكل أخص.

ولكننا بحاجة إلى الإشارة إلى إن هذا المظهر الجديد في السرد العربي لا يعني بالضرورة انتفاء الحاجة الفنية والتعبيرية والفكرية لبقية مستويات التعبير السردي كالواقعية والتعبيرية والسرالية والعبقية، ومختلف أشكال السرد الحكائي المعاصر والتاريخي. فهذا المظهر الجديد لا يمثل إلا وجهاً واحداً من عملية تأريخية وفنية شاملة تتسم بالتنوع والخصوصية ضمن سباق مع الزمن للارتفاع بمستوى الابداع تجاوزاً للذات وتجاوزاً لهيمنة الآخر، وتوكيداً لخصوصية متصلة، وربطاً بين الماضي والحاضر.



## جدل الواقعية والغرائبية في القصة القصيرة في الأردن

تتجلى، يوماً بعد يوم، الخصوصية الابداعية والرؤوية للخطابات الأدبية في الثقافة العربية الحديثة، بوصفها بحثاً عن هوية خاصة عبر الانسلاخ عن هيمنة المركز المتربولي في مرحلة ما بعد الكولونيالية، وسعياً لتأسيس خطاب أدبي وطني لا يكتفي بإعادة إنتاج وتدالو واستهلاك ما يقدمه خطاب «الآخر» الكوسموولي في الغالب، وإنما يهدف إلى إنشاء نظم خطاب، ونظم شعرية نابعة من خصوصية التجربة الوطنية والقومية تأريخياً وثقافياً ولغوياً.

وتتجلى هذه الخصوصية، في مجال السرد العربي الحديث والقصة القصيرة تحديداً، في محاولة صياغة نظم جديدة للسرد القصصي لا تقف عند حدود النجذب الفني ل قالب القصة القصيرة في الآداب الغربية والأوروبية، حيث التنميط ضمن إطار عقلانية لبراليه أنسانيه، بل تتفتح على ما هو جوهرى في عقل الأمة وضميرها وتاريخها وموروثها وفولكلورها ، وعلى ما تخزنـه من قوى روحية عميقة، ومن اعتماد على البداهة والحس الشعبي على طرائق الصوغ الشفوي التي تمتلك جذوراً عميقة في الوجدان الشعبي والموروث الوطني والقومي.

ومن مظاهر هذه الخصوصية الرؤيوية والفنية، بوصفها طريقة للتعبير، ومنهجاً في «رؤيا العالم» - بتعبير لوسيان غولدمان - الدمج بين المظيرين الواقعي والغرائي في بنية خطاب القصة القصيرة في الأردن. إن ظهور هذا المنحى في القص لا يمثل استثنافاً آلياً وساذجاً لتقاليد غربية كافكوية أو لا معقوله، بل يمثل تأصيلاً واستحضاراً لموروث غرائي وفني وفطازي وصوفي متتجذر في الموروث الشعبي والوطني والقومي العربي، وهو في الوقت ذاته يمثل وظيفة فنية وأيديولوجية بوصفه احتجاجاً ضد البنى والخطابات الثقافية والأيديولوجية والسياسية «للآخر» الضاغطة على حرية الفرد في المجتمع المعاصر؛ وتجاهزاً لهيمتها. فالغرائي والمحاجي والفطازي تقوض البنى والخطابات والنظم السياسية الضاغطة والمستبلة - التي قتلت «الآخر» - عن طريق اختراقها فنياً ورؤيوياً وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعي. فبدلاً من الامتثال لتقديم لوحة سوداء مليئة بظاهر الاختناق والاستلاب، وهي لوحة قد تتحول، في مجال الصوغ القصصي، إلى بانوراما «طبيعية»، وبدلأ من التمسك برومانسية ثورية، قد تصبح ساذجة في تفاؤليتها أحياناً؛ تتحدى البنية الواقعية - الغرائية الجديدة الواقع الضاغط المهيمن - بامتداداته الخارجية المرتبطة بالآخر وجذوره الداخلية المقيدة لحرية الإنسان - وتسخر منه، وتنزله من عرشه، وتقيم بدلاً منه نظاماً فنطازياً وسحرياً بديلاً، هو الآخر مرتبط بمثال متتجذر في الوعي الشعبي، وبإمكانات تحول هذا الوعي من سكونية «الوعي القائم» إلى دينامية «الوعي الممكّن».

ومثلكما أشار أحد نقاد العالم الثالث، في معرض حديثه عن مغزى

ظهور الواقعية السحرية كخطاب ما بعد كولونيالي، فإن الواقعية السحرية بدمجها الواقع في الفنتازيا إنما تقوم بتحدي قيود النوع وأعراف الواقعية، كما استخدمها الخطاب الغربي. وإذا ما كان هذا التطوير الأسلوبي الحاسم قد اقترن في بداياته بالرواية الأمريكية اللاتينية، فإنه اليوم شديد الشيوع في النصوص ما بعد الكولونيالي، ويعمل أكثر فأكثر إلى إدراج السياسي والتاريخي والتسجيلي في صميم اشتباك الواقع مع الفنتازيا، حيث يقوم كتاب العالم الثالث الذين استلموا من المركز الامبريالي أقانيم النظام والجمال والمنطق والحساسية والواقع إجمالاً، وهي عملية قد تمت بالقسر والقهر ويطمس الشفافات الوطنية، يقوم هؤلاء الكتاب الآن بإعادة ردة البضاعة اليوم إلى المركز عبر نفق الماضي الوطني الذي بات أقرب إلى الفنتازيا منه إلى واقع مُعَقَّلٍ<sup>(١)</sup>.

وما تفعله الكتابات القصصية العربية اليوم، ومنها القصة القصيرة في الأردن، التي تحس بالصدام اليومي مع «الآخر» ومع الصهيونية، إنما هو مسعى جزئي في هذا الاتجاه يطمح إلى تأسيس هوية ثقافية وفنية ورؤيوية مضادة تعيد تشكيل خطاب سردي بديل يضع الواقعي إلى جانب الغرائي والتاريخي إلى جانب المعاصر، والغنائي إلى جانب الملحمي والوثائقي إلى جانب الملحمي والصوفي إلى جانب المادي والماورائي إلى جانب الطبيعي. ويعمل هذا المسعى أيضاً إلى تطوير خطاب قصصي يتتجاوز مقولة الجنس الأدبي النقي عبر الانفتاح على بقية الأجناس الأدبية، ويتخذ له من مقولات الخطاب والكتابة والنص المفتوح الكتابي أفقاً إبداعياً ومن مفهوم «التجنيس» إطاراً واسعاً يتحدى قيود التنميط.

إن فحصاً دقيقاً للتجارب القصصية المتنوعة في القصة القصيرة في الأدب الأردني تؤكد خصوصية هذا الاتجاه وثرائه وعمقه واتساعه أفقياً وعمودياً. وسوف نتوقف اليوم أمام بعض النماذج الدالة التي وقعت في أيدينا - وهي بالتأكيد ليست إلا عينات متواضعة في تجربة أكثر غزارة وشمولاً - على أمل أن تناح لنا فرصة أفضل لاستكمال هذا المشروع الدقيق في المستقبل.

قصة «أسرار ساعة الرمل» للقاص إلياس فركوح<sup>(١)</sup> واحدة من القصص المهمة التي تؤشر هذا الجدل الحي بين الواقعي والغرائي في القصة القصيرة في الأردن. تكون القصة من خمسة مقاطع أو أقسام، يمثل المقطuan الأول والأخير منها إطاراً خارجياً ينتمي إلى حضور المؤلف نفسه - أو بشكل أدق إلى ذات المؤلف الثانية أو قناعه أو راويه - وهو غير مرقمين، أما المقاطع الثلاثة الوسطية فهي مرقمة وتمثل ثلاث قصص أو حبات مستقلة عن بعضها بعضاً. وهذه الحبات الثلاث تعود مرة ثانية للظهور في المقطع الأخير - الخامس، على مستوىين: استحضار الكتابة من قبل المؤلف في إطار تواصل لعبة الخلق التي بدأها المؤلف في المقطع الأولى على مستوى الوعي والقصدية وتجسد الأفعال القصصية الثلاثة بكاملها على مستوى الواقع: أي انتقالها من حقل الخلق والتخبيط - من طرف المؤلف - إلى فضاء الواقع الخارجي، وهو أمر كان مثار دهشة المؤلف ذاته في نهاية القصة.

في المقطع الأول الذي يحمل عنوان «الكاتب يبدأ» كشفُ لأسرار اللعبة القصصية: فالكاتب هنا يبدأ بقلب الساعة الرملية وتأملها حيث تبدو النرات البلورية وهي تنهال من العنق الدقيق لتتملاً القبة السفلية

المقلوبة تاركةً ضموراً في كمية الرمل في القبة العلوية. وقد نبهته هذه اللعبة إلى إمكانية إقامة مقاييس بين حركة الساعة الرملية وحركة الأحداث في الواقع، فقرر وفقاً لذلك أن يخلق القصص ويفض مكوناتها لأنه اكتشف فجأة الكيفية التي تتواتد فيها الحكايات وتظهر إلى الوجود وفق هذا النسق المماطل لحركة الساعة الرملية، وتوصل إلى استنتاج مفاده إن إحدى القبتين الزجاجيتين تدلق التفاصيل القصصية والقبة الزجاجية الثانية تلمنها وتركبها فتصبح قصة بأشخاص وملامح وحركات وأسرار. وهذه اللعبة الكتابية التي مارسها المؤلف تكشف عن قصدية، وحضور لفعل الكتابة عندما تعني ذاتها وتجعلها قريبة من مفهوم «الميata - قصة» أو ما وراء القصة، حيث تتمرأى الكتابة في ذاتها ويكون فيها حضور المؤلف - أو راويه الضمني قصدياً وواعياً - وهو يصنع عالمه القصصي ويحركه وفق قوانين التخييل المحس. وإذا ما كان حضور المؤلف يتوقف مؤقتاً في المقطع الثلاثة الوسطية المرقمة التي تحمل عنوانات فرعية مستقلة هي ١ - القبو ٢ - الغرفة الموصدة ٣ - بين التاسعة والعشرة، لأن حبات هذه المقطعين موضوعية ومستقلة عن تجربة المؤلف، فإن المؤلف يعود للحضور في المقطع الخامس والأخير (وهو غير مرقم شأنه شأن المقطع الأول) ليكمل اللعبة القصصية بحضور أقوى يستحضر فيه، ولكن بمستوى جديد، الحبات القصصية الثلاث (الوسطية) ويربطها بتجربته الشخصية هذه المرة، وبمسؤوليته عن خلقها، عندما يفاجئه المهاجمون بأنهم يعرفون أدق أسراره وكتاباته، ومنها أسرار التخييل القصصي التي لم ينته منها بعد، وتكون المرة الثالثة التي تبرز فيها هذه الحبات عندما يكتشف، وهو في طريقه مع مهاجميه خارج

غرفته - إلى حقيقة مدهشة وهي إن الشخصيات والحبكات التي تخيلها وخلقها كانت حية وحقيقة وفي انتظاره في الخارج. ويمكن القول إن المقطعين الأول والأخير يقدمان سرداً من الدرجة الأولى - بتعبير جيرار جينيت حيث يتحدث المؤلف أو راويه عن تجربة لصيقة به شخصياً، أما في المقاطع الثلاثة الوسطية فنجد سرداً من الدرجة الثانية، حيث يقدم لنا الكاتب - أو الراوي - حبكات لا تتصل بتجربته الشخصية وإنما تتصل بتجارب موضوعية، مستقلة عن حضوره الشخصي. وفي المقطع الخامس والأخير - وهو أخطر المقاطع وأهمها - ينجز المؤلف خيوط اللعبة السردية وفقاً لحركة ساعة الرمل. فكما تدلق إحدى القبتين الزجاجيتين التفاصيل القصصية، والثانية تكملها وتركبها، تقوم المقاطع الوسطية الثلاثة بوظيفة القبة الأولى أي إدلاق التفاصيل القصصية بينما يلملم المقطع الخامس والأخير هذه التفاصيل ويعيد تركيبها - مماثلاً في ذلك القبة السفلية في عملها - وهو إنما يفعل ذلك فإنما يقوم بإعادة تأويل الأفعال القصصية كاشفاً أدق أسرارها الداخلية، بطريقة تخرج بالقصة من إطارها المنطقي العقلي الواقعي إلى إطار غرائبي يذكرنا بعالم بورخس القصصي، إذ يفاجأ الكاتب بالهاجمين الذين هاجموا الاجتماع السري - الذي تخيلهم في المقطع الرابع - وقد هاجموه شخصياً بأسلوب لا يقل قسوة وبشاشة فيتعرض إلى استجواب صارم ومثير ومدهش بالنسبة له لأن ما هو تخيلي قد تجسد في صورة واقعية محسوسة، ويكتشف أن هؤلاء المهاجمين يعرفون كل شيء عن أسراره الخاصة وكل كلمة كتبها ولم يكتبها بعد، بل إنه يظل مصعوقاً أمام تحول كل الواقع السردية التي تخيلها وابتكرها إلى وقائع حسية ملموسة وواقعية.

لقد وفق القاص الياس فركوح في خلق عالم متناظر ذي مستويين واقعي وتخيلي عن طريق التناظر بين عالم ساعة الرمل المليء بالأسرار والعالم الواقعي بأسراره الأكثر غرائبية وفنتازية، ضمن عدسة تأويلية مكبرة نقلت النص السردي من مستوى النص المغلق القرائي - بتعبير رولان بارت - إلى فضاء النص المفتوح - الكتابي عن طريق إعادة تفككه - وربما تهشيمه - وكشف أدق أسراره ودخائه، وهو ما يتحقق مظهراً مهماً من مظاهر الجدل الخفي بين الواقعي والفنتازي عندما تصبح الفتازيا على حد تعبير ميلين كلاين «القوة الدافعة وراء استبطان الواقع»<sup>(٢)</sup>.

وينجح القاص في «أسرار ساعة الرمل» وكذلك في نماذج قصصية أخرى منها «الدم الأول»<sup>(٤)</sup> و«ساندريللا»<sup>(٥)</sup> - بدمجه الواقعي بالغرائبي - في كسر «أفق توقع القارئ الذي يتوقع، في العادة، الامتثال لنسق سردي أو واقعي اعتاد عليه، سواء عن طريق الخبرة أو الممارسة أو القراءة السابقة». ففي قصة «الدم الأول» لا يستسلم المؤلف للنص الغائب المستمد من «الكتاب المقدس» حول قصة قابيل وهابيل - وهو ما نجده لدى فايز محمود أيضاً -، وإنما يعيد إنتاجه وتأويله بطريقة معايرة تماماً: إنه ينcline من مستوى النص المغلق، القرائي حيث الوثوقية والتسلgilية والتاريخية إلى مستوى النص المفتوح - الكتابي القابل لتأويلات متعددة وغير نهائية، وهو ما يحدث أيضاً بالنسبة لقصة «ساندريللا» التي لا يتقييد فيها المؤلف بإطار الحكاية المعروفة - بوصفها نصاً غائباً - وإنما يبدأ بكسر نسقها الثابت مشككاً ببراءة الرواية الأولى ومصداقيتها، وفاتها الطريق أمام تأويلات مفتوحة ولا نهائية عن طريق إعادة حكايتها من قبل

راويٌ جديد، هو راوي القصة ذاته الذي يتخذ من السرد الشفوي وسيطًا لغويًاً وتعبيرياً للحكي، وبحضور واضح من المروي له Naratee الذي يتلوك الحق في الاعتراض والجدل والتساؤل:

«ماذا تقصد أيها الراوي؟»

أو «القصد أيها الراوي؟»

القصد في قلوب الناس، والناس في بطن الحوت، وفي الناس المغبة، وعليكم فهم.. وقاطعوه:

«ذكرت ذلك أيضاً، لكن متى كان هذا؟»

«في الشهر الذي تختارون، السنة التي تصطفون»<sup>(٦)</sup>.

والراوي في قصتي «الدم الأول» و«ساندريللا» - مثله مثل شهرزاد في «ألف ليلة وليلة» - يمارس اللعبة السردية نفسها بالتوقف المفاجئ عن الكلام في نهاية الحكاية فاتحاً الطريق أمام التأويل وأمام تشكيل بنية نص مفتوح وكتابي، كما هو الحال في ختام قصة «ساندريللا»

«واللعنة؟ احك لنا عن اللعنة أيها الراوي؟»

ماذا عن اللعنة؟

هل زالت؟

«انظروا إلى أنفسكم.. منكم من..»

انتظروا طويلاً كي يكمل، لكن الراوي أغلق كتابه وشاركه الصمت مسكاً عن الكلام»<sup>(٧)</sup>.

إن كسر أفق توقع القارئ وخلخلة قناعاته إزاء ما هو واقعي و حقيقي وملموس يخلق جدلاً إشكالياً بين القارئ والنص - أو البعد -

الفنتازي - أو الاستيهامي - وهو ما يذكرنا أساساً بتحليل مهم للنقد تزفيتان تودوروف يرى فيه أن الاستيهامي (أو الفنتازي) ينهض على تردد القارئ. قارئ يتوحد بالشخصية الرئيسية أمام طبيعة حدث غريب. هذا التردد يمكن أن يحلّ إما بالنسبة لما يفترض من أن الواقعية تنتهي إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يفترض من إنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم، وبكلمة أخرى، إمكان تقرير إن الواقعية تكون أو لا تكون. من جهة ثانية يقتضي الاستيهامي نطاً معيناً من القراءة: والذي من دونه يمكن أن ينزلق الإنسان إما إلى المرموز وإما إلى الشعر»<sup>(٨)</sup>.

ويمكن القول إن الغرائبي باختراقه بنية الحدث الواقعي إما يفرض لوناً جديداً من القراءة وضرباً جديداً من القراء الذين يتتحولون إلى منتجين فعالين لدلالة السرد ذاته، ومشاركين إيجابيين - وغير سلبيين أو استهلاكين - للفعل القصصي والإنساني، وهذا ما نجده بشكل جلي في قصة «شجرة معرفة الخير والشر» للقاص فخري قعوار<sup>(٩)</sup>. والقصة ذات منحى تعبييري رمزي يقرب من عالم زكريا تامر. فالأحداث لا تخضع لسياق منطقي أو عقلي أو واقعي، على الرغم من أن الإطار العام لحركة الأحداث والشخصيات هو إطار واقعي وحسي، لذا تتخذ الأحداث اللاحقة مساراً غرائبياً فنتازياً لا يخلو من سخرية مبطنة. يبدأ السرد من عملية استذكار لفعل مت莫名其妙 في الماضي القريب، حيث يتماهى البطل مع الراوي عن طريق توظيف ضمير المتكلم في لون من ألوان السرد الذاتي الذي يختفي فيه الراوي كلي العلم:  
«... أذكر أنني دخلت إلى المطعم بخطوات واثقة مطمئنة، وتوجهت نحو طاولة في آخر القاعة...»

ضمير المتكلم هنا يؤسس منذ البداية نبرة يقينية واثقة حول واقعية الحدث القصصي المروي يوحى بالصدقية والتسجيلية اليومية، إلا أن مسار الأحداث اللاحق يزعزع ثقتنا باليقين الواقعي، ونحس، بوصفنا قراءً بأننا نقف فوق رمال متحركة. إذ يتقدم أحد الأشخاص من طاولة البطل ويوجه له اتهاماً خطيراً بوصفه «الشاب المطلوب للدوائر الأمنية، لأنه قام بأكبر عملية سطو في التاريخ». وهكذا يجد البطل نفسه في موقف شبيه بموقف جوزيف كي بطل رواية «المحاكمة» لفرانز كافكا الذي يحاكم بتهمة لم يرتكبها. وعندما يكتشف بطل فخري قعوار لا جدوى محاولاته لتبرئة نفسه يلجأ إلى فعل غرائبي فنتازى حيث يطلب من الجرسون أن يجلب له سكيناً، ويقوم حال استلامه للسكين بقطع رأسه ووضعه على الطبق، ثم يحمله إلى الرجل الأسمرا الذي وجه له الاتهام قائلاً:

- «هذا رأسي، أرجو أن تسلمه إلى أقرب مخفر للشرطة».

وهكذا يخرق القاص بنية الواقعى بفعل فنتازى يشكك بالوثوقية المرجعية للعالم الواقعى الذى أسس له السرد القصصي في البداية، وتعقب ذلك سلسلة من الأفعال الفنتازية الغريبة تنتهي بالبطل إلى زنزانة معتمة حيث يأتيه صوت قوي عبر ميكروفون خاص يحاكمه عن أفعال لم يرتكبها تشير إلى قصة آدم في «سفر التكوين» حيث يتهم بأنه قد أكل من «شجرة معرفة الخير والشر» وأنه نتيجة لذلك ملعون هو وأبناؤه وأحفاده وكل سلالته. وبهذا نجد تناصاً ما ورائياً يجعل البطل مسؤولاً عن الخطيئة الأولى وفقاً للكتاب المقدس، وعندما يعجز البطل عن الدفاع عن نفسه يستعير لغة أنجليزية وهو يخاطب صوت الميكروفون، الرمز المهيمن للسلطتين الدينوية والغيبية معاً:

-.. أبانا الذي يجلس في العتمة، لا أريد أن أدفن في الحياة ولا أريد أن يظل رجالك يتربكون ميكروفانات مسجلاتهم تتدلّى من نوافذ غرفتي». وعبر هذا الحوار الجريء تنتقل القصة من حدود الدلالة الضمنية الشابطة Denotation إلى فضاء الدلالة الایحائية الحافة Connotation لتخلق نصاً مفتوحاً على تأويلات لا نهاية تحرض القارئ على فعل تفكير خلاق وإيجابي. إن دمج الواقعي بالفنتازи هنا إنما يمثل قهراً جماليًّاً لآلية الاستلاب والقهر وإعلاً لسلطة الإنسان التي لا يمكن أن تقاوم. وبذا يتتحول الفنتازي إلى أداة نضال بيد الإنسان من أجل استعادة فردوسه المفقود في وجه قوى الاستلاب والقهر.

وتشغل قصة آدم وابنيه قابيل وهابيل، بوصفها مرجعاً دينياً ميتافيزيقياً ونصًاً غائباً مركز اهتمام القاص فايز محمود في مجموعته «قابيل»<sup>(١٠)</sup> أيضاً، حيث تتسرب المعالجات السردية بهم فلسفياً وأونطولوجياً وميتافيزيقياً عميقاً بسبب انشغال القاص بمشكلات المصير البشري، لذا نراه منهمكاً باستخلاص الدلالات الفلسفية لما هو ظاهري ويومي وعَرَضِي، وغالباً ما يعبر - بسبب ذلك - من اليومي والمألوف إلى الذهني والمجرد، بل ويدفعه ذلك أحياناً إلى وقف منطق السرد، وإحلال منطق الجدل الذهني المجرد مما يخلق حواراً بين خطابين: الخطاب السردي ومتظاهراته الحسية، والخطاب الفلسفـي بما يتصف به من ذهنية وتجريدية. ولذا فقد كان الدكتور خليل الشيخ على حق عندما قال في المقدمة إن على الناقد الذي يرغب في فهم نتاج فايز محمود أن ينبه إلى حجم المعاناة الداخلية التي يحياها الكاتب في رحلته لفهم ماهية الإنسان عبر فزقه إلى الفلسفة<sup>(١١)</sup>.

في قصة «قابيل» يعيّد القاص صياغة الحكاية المقدسة وفق منظور فلسفـي جـديـد، ولـيس كـما وردـت حـرـفـياً في «الكتـاب المـقدـس»، وهو منظور دـنيـوي وأـرضـي وحـسـي وإن كان لا يخلـو من حـمـولات فـلـسـفـية وصـوفـية. والـقاـص تـقـصـد بـمحاـكـاـة لـغـة الـكتـاب المـقدـس باـسـتـخـداـم لـغـة السـرـد المـوضـوعـي الـخارـجي «كان آـدـم قد وزـع الـعـمـل عـلـى ولـدـيه قـاـبـيل وهـابـيل بـأن كـلـفـ الأول بـزـرـاعـة الـحـبـوب وـأـنـاطـ بالـثـانـي تـرـيـة الـموـاشـي». إـلا أـنـه منـ الجـانـب الـآـخـر لمـ يـلتـزم بـالـدـلـالـة الـأـصـلـيـة، بلـ منـ المـقـدـسـ والـغـيـبيـ قـيـمة دـنـيـويـة وـفـلـسـفـيـة خـاصـة وـجـدـت تـجـليـها الأـجـراـ فيـ القـصـة التـالـيـة التي حـمـلت عنـوان «اعـترـافـات مـبـتـسـرة لـقـاـبـيل»<sup>(١٢)</sup>، والتـي يـفـضـل أـنـ تـقـرأـ كـجزـءـ منـ مـتنـ قـصـة «قـاـبـيل» أوـ حـاشـيـة أوـ ذـيـلاـ لـهـا -. فيـ هـذـه القـصـة نـجـد زـحـزـحةـ لـلـمـنـظـورـ التـارـيـخـيـ والـدـينـيـ وـتـدـاخـلـاـ بـيـنـ المـقـدـسـ وـالـدـنـيـويـ، فـقـاـبـيلـ فـيـ هـذـه القـصـةـ الـجـدـيدـةـ هوـ إـنـسـانـ عـصـرـيـ، لـكـنـهـ يـحـمـلـ فـيـ أـعـماـقـهـ ذـلـكـ الإـرـثـ الـمـيـتـافـيـزـيـقـيـ الـقـدـيمـ، وـلـذـاـ يـمـثـلـ وـجـودـهـ تـدـاخـلـاـ لـمـاـ هوـ وـاقـعـيـ وـمـاـ هوـ فـنـتـازـيـ أوـ مـيـتـافـيـزـيـقـيـ. وـفـيـ هـذـهـ النـصـ تـلـتـحـ جـملـةـ منـ الخطـابـاتـ السـرـدـيـةـ وـالـمـلـحـمـيـةـ وـالـشـعـرـيـةـ، وـتـتـدـاخـلـ الضـمـائـرـ بـطـرـيـقـةـ مـثـيـرـةـ فـيـ مقـاطـعـ القـصـةـ الـخـمـسـةـ. فـالـمـقـطـعـ الـأـوـلـ الـذـيـ يـحـمـلـ عنـوانـ «مـدخلـ»ـ مـقـطـعـ سـرـدـيـ خـارـجيـ، أوـ هوـ بـلـغـةـ السـرـدـيـةـ الـحـدـيـثـةـ يـنـتمـيـ إـلـىـ رـاوـيـ ضـمـنـيـ يـهدـ الطـرـيقـ أـمـامـ حـرـكةـ الـحـدـثـ الـقـصـصـيـ:

«عـلـىـ ماـ يـبـدـوـ إـنـ هـذـهـ الـاعـترـافـاتـ هـيـ الـأـورـاقـ الـوـحـيـدـةـ الـتـيـ لـمـ يـحـرـقـهاـ قـاـبـيلـ».

ثـمـ نـجـدـ مـقـطـعاـ شـعـرـيـاـ مـقـتبـساـ - بـتـعـديـلـ - منـ شـعـرـ السـيـابـ، أـمـاـ المـقـاطـعـ الـأـرـبـعـةـ الـمـتـبـقـيـةـ فـتـوـظـفـ ضـمـيرـ الـتـكـلمـ. فـفـيـ المـقـطـعـ الـثـانـيـ

«مقدمة» يتحدث الرواиي مباشرة عن تجربته الشخصية بلغة السرد الذاتي: «أنا أدعى قabil... هذا يكفي فيما يتعلق بشخصي، أما بالنسبة للقضية، فكان لا بد أن أرى لها وجهاً آخر مقتعاً...».

في تجربة فايز محمود، يتداخل الوهمي بالواقعي، ويتجلى الغرائبي أحياناً بوصفه أمراً واقعياً وثائقياً، مما يخلق بنية خاصة محرضة للوعي والتفكير والمشاركة، وهو امتياز تنفرد به عملية المزاوجة بين الفنتازيا والواقعي في القصة القصيرة في الأردن، ومنها تجربة القاص فايز محمود التي تنفرد بدورها بالحضور العميق والمؤثر للخطاب الفلسفى والميتافизيقي والتأملي بشكل عام.

يستطيع الناقد أن يلحظ في القصة القصيرة في الأردن منحى آخر يعتمد أساساً على خلق بنية قصصية واقعية وحسية في جوهرها، لكنها تتعرض في النهاية أو في نقطة حاسمة من حبكتها إلى لون من الانزياح والانكسار لمصلحة بنية فنتازية غرائبية مفاجئة، تضع ما هو واقعى في منظور إيهامى تأويلي.

في قصة «المنذور»، للقاص جمال ناجي<sup>(١٢)</sup> مثلاً نواجه تجربة واقعية اعتيادية. فالرواي المتماهي مع البطل يروي لنا - عبر سرد ذاتي - تجربته الحياتية الخاصة التي تبدأ بعملية «استباق» سردي بشكل نبوءة أعلنت عنها الأم بتوجس:

«قالت أمي بصوت ليلي موحش:

- هذا الولد كأنه منذور!

تشاءب أبي، استعاذ بالله، قال بتوجس:

- اللهم استر»

ويتحكم هذا الاستباق السردي في مجرى حياة البطل، إذ يتكشف لنا أن البطل أو «هذا الولد» منذور للنار، لذا يتعرض ثلاث مرات للساعات النار: في المرة الأولى عندما احترق مخزن البيت القشى، في المرة الثانية عندما كان يسجر النار والمرة الثالثة عندما انفجر الوابور النفطي فتسبّب في موت البطل. في كل هذه الحركات أو المفاصل القصصية ظلت بنية السرد الواقعى هي السائدة، إلا أن الانزياح في البنية الواقعية يحدث عندما يتواصل السرد - بضمير المتكلم - من قبل البطل الذي مات، فتنتقل الأحداث من مستوى الواقعى إلى فضاء فنتازى غرائبي. إذ ينفصل الرواوى عن جسده المحترق ليرقب بقية المشهد وردود أفعال أبيه وأمه، حيث يحمل أبوه ما تبقى من جسده وهو يبكي لأول مرة. والبطل - المراقب - هنا يروى لنا موته ببرود وحيادية ودون إسراف عاطفى (ستتمتالى) وكأنه يصف حدثاً لا صلة له به. إن بطل جمال ناجي المضاد يجعلنا نتذكر مقوله جان بول سارتر حول الفنتازى (الاستيهامى) يقول فيها إنه لم يعد هناك سوى موضوع استيهامى واحد: الإنسان بوصفه معطىً طبيعياً واجتماعياً « وهو ما يدفع تودوروف للتعليق بقوله «إن الإنسان العادى هو بالتحديد الكائن الاستيهامى»<sup>(١٤)</sup>. وهو ما ينطبق على نماذج قصصية أخرى منها قصة «الطاغية» عطعوط<sup>(١٥)</sup> التي تتشكل من ثلاثة مقاطع قصيرة هي: ١ - الأصل ٢ - الشوء والارتقاء ٣ - أمطار موسمية تروي سيرة حياة البطل الطاغية منذ طفولته، وهي سيرة يرويها البطل/الرواوى نفسه عبر سرد ذاتي وبضمير المتكلم:

- «كنت طفلاً مشاكساً يلعب بكرة قماشية ملونة»

وهكذا يروي الراوي - موظفاً فعل الاستذكار - ماضي طفولته في المقطع الأصل «الأصل» ويتبع المقطع الثاني المرحلة التالية التي يشب فيها عن الطوق فيتمرد على واقعه وعلى وصاية الآخرين. أما في المقطع الثالث فتجنح القصة إلى الفنتازيا عندما يحلق البطل فوق السحاب - رمزاً لتساميه فوق الآخرين - وتسهم لغة القصة الشعرية في تعميق هذا الطابع الفنتازي الإيهامي الذي يحلق بالقصة في عالم الخيال الواقعي. ومثلماً أوحى عنوان قصة «المنذور» لجمال ناجي بشيمة القصة، كذلك تفعل قصة «الملعون» للقاص بدر عبد الحق<sup>(١١)</sup>، التي تتبنّأ أيضاً بصير البطل الذي يحس ببعث فعله وسقوطه ضحية لعنة غامضة، ويعجزه عن معرفة سر سلطة صاحب المطعم الذي ظل مستعصياً بالنسبة لفعله اللامجي. والفعل القصصي يبدو للوهلة الأولى واقعياً ومنطقياً، لكن جبروت صاحب المطعم وسلطته الطاغية وقدرته على الإمساك بالبطل بين أصابعين من أصابع يده وقذفه إلى خارج المطعم، وبالتالي محاولات البطل اليائسة للنيل من صاحب المطعم، هذه كلها جعلت القصة تخرج من إطارها الواقعي وتتخذ بنية كابوسية غرائبية تتحرك في عالم لا يمكن أن يكون واقعياً. القاص يحقق هدفه عن طريق استغوار أعماق البطل بتوظيف «المونولوج المروي» عبر استخدام ضمير الغائب الذي يختلف عن ضمير الغائب - في السرد الموضوعي الخارجي، ويمكن أن نستثنى من ذلك بعض المقاطع التي يهيمن فيها الراوي كلي العلم ومنها المقطع الاستهلاكي التالي:

«جلس الرجل إلى أحد الموائد الكثيرة المنتشرة في أرجاء المطعم الفخم» وواضح إن حذف كلمة «الرجل» في الجملة السابقة يجعلها تنتمي

إلى السرد الذاتي وإلى المونولوج المروي بالذات، وهي تقنية قادرة من الناحية الفنية على استبطان وعي الشخصية القصصية ومعرفة هواجسها ومخاوفها في عالم يكتسب فيه الواقعية درجة غرائبية مدهشة.

في قصة «الحافلة تسير» للقاص محمد الرياوي<sup>(١٧)</sup> نقف أمام تجربة، تكاد أن تكون واقعية في مظهرها تماماً، لكن جوهراها يتشكل عبر رؤيا حلمية لا يمكن أن تتأسس على أرضية واقعية على الرغم من أن البنية السردية تعتمد على توظيف ضمير المتكلم الذي يتحدث عن تجربة ذاتية، وهو ما يمنع السرد وثوقية واقناعاً في مثل هذه الحالة:

«في المرة الأولى كنت أقود سيارتي، وفي المرة الثانية، بعد أسبوعين على الأول، كنت أقود حافلة فارهة عريضة». ومع أن السرد يوحي بالتحقق الواقعي، إلا أن القارئ ينتابه إحساس بأن التجربة تجري في عالم الحلم، أو في منطقة بين الحلم واليقظة، خاصة عندما يقارن بين المحدثين: الأول عندما كان البطل يقود سيارته برفقة زوجته وأطفاله، والثاني عندما كان يقود حافلة كبيرة قادها عن طريق المصادفة، واضطر عندما تعذر عليه الرؤية إلى ترك الحافلة تسير وحدها:

«في المرة الثانية عندما قدت الحافلة وترجلت منها سريعاً، وحال استيقاظي، فقد استبدت بي، وأنا في المنطقة الرهيبة بين اليقظة والنوم، فكرة أن الحافلة واصلت سيرها دون سائق، دوني، وإن غفلة الركاب ولوهوم منعهم من ملاحظة الأمر».

إن هذا الفعل السردي الحلمي يزحزح السرد الواقعي ويدفعه إلى منطقة الفنتازيا الغرائبية ويفتح النص على فضاءات تأويلية وقرائية لاحقة، وهو ما نجده أيضاً في قصة «الغزال يركض باتجاه الشمس» للقاصة

هند أبو الشعر<sup>(١٨)</sup> التي ترسم لنا ملامح عالم واقعي عبر ضمير المتكلم المفرد حيث يكتشف بعض الناس بقعة دم متجمدة، ويتساءلون عن مصدر هذه البقعة، ويتحول الفضول إلى رحلة بحث عن اتجاه خط الدم، ويتساءل أحدهم «قد يكون دم غزال ما زال يركض باتجاه الشمس» لكن ضمير المتكلمين الجماعي ينقلنا إلى فضاء فنتازياً تأويليًّاً أبعد عندما يكتشف الجميع أن هذا الخيط الدموي يستمر حتى اللانهاية «بقيت رؤوسنا تتابع خيط الدم الذي لا ينتهي». وقصة «الساقطون» لأحمد الزعبي<sup>(١٩)</sup> مثال آخر لاكتساب الفعل الواقعي أفقاً فنتازياًً غرائبياً.

والفعل السردي يتمحور حول لعبة خطرة: قاتل مسلح يقتتحم مكاناً فيه عشرة أشخاص ويفرض عليهم شروط اللعبة: يحتاج واحداً منهم فقط ليساعده في عملية سطو على البنك أما البقية فسوف يقتلهم جميعاً. وهكذا تبدأ التصفيات ببرودة أعصاب وحيادية، وكل واحد من العشرة يتمنى أن يكون هو الحي الوحيد، وعندما يظل الرجل العاشر وحده يتنفس الصُّعداء لكن القاتل يطلق عليه الرصاصة الأخيرة ويفادر المكان مختلطًا بالناس، وكأن شيئاً لم يكن. إن مشهدًا كهذا يمكن أن يكتسب وثوقيته وتسجيليته لو قدم كخبر صحفي، لكنه عندما يقدم كعمل سردي، فإنه ينفتح على فضاءات فنتازية تأويلية لا محدودة. وقصة «المحروس» للقاص جمعة شنب<sup>(٢٠)</sup> تتحدث عن شخصية عائد المحروس التي تحاط بها حالة أسطورية ميثولوجية «عندما يأتي يعرى الناس، ويحمل عصا وفي نهاية المطاف يقهقه ثم يختفي» لكن عائد المحروس عندما يظهر في نهاية القصة ويتجمع الناس والحيوانات للنظر إليه يكتشفون فجأة أن هناك ملائكةً أسود يهاجم قدم المحروس ويحوس في الأمعاء والرأس، ثم يروح النمل يتتساقط

من أعلى رأس المحروس صوب الناس وكأنه لعنة طاردهم، وبهذا تخلق القصة بنيتها الفنتازية عن طريق اللامعقولة والتخييل والمسخ التي تتجاوز البنية الواقعية المؤسسة في البداية.

وتنقل بعض النماذج القصصية الفضاء السردي الواقعي إلى فضاء الفنتازيا والغرائبية عن طريق الاستعانة بالرموز التاريخية والتراثية ودمجها بما هو حاضر وهي. فقصة «طريد الظل» لسعادة أبو عراق<sup>(١)</sup> تبدأ كفعل استذكاري ذاتي لإعادة استحضار شخصية غيرية محددة «الآن.. أقرر بحزن أن أصطاد كل الذكريات التي تربطني بك، وأحصي كل اللحظات التي اخترقت فيها كياني»، وتتشكل شخصية الآخر على مستوى واقعي في بداية الأمر، لكن السرد ينحو منحى تأريخياً وأسطورياً ليخرج إلى فضاء الغرائبية عبر لغة تراثية قربة من لغة المقامات:

«هذا ما عرفتك به، وفهمتك على أساسه، لكن أبا نصر السيوسي حدثنا عنك في مقاماته، فأسهب فيك وأطنب، وقال إنك كنت صاحب خان في الطريق الذاهب إلى خراسان.. أما شهززاد فقد جعلتني صنوك اللدود ابتلي بك ردحاً من الزمن».

وهكذا ينهض التاريخ - فضاءً ولغةً - بدور محول في صياغة البنية السردية ونقلها إلى إطار فنتازي غرائي وهو ما تتحققه بعض تجارب القاص يحيى القيسي ومنها قصته «عودة أمير الصعاليك»<sup>(٢)</sup>، و«سيدي هريود»<sup>(٣)</sup> اللتين تعتمدان إلى حد ما على المعطى التاريخي، سواء بصورة مباشرة، أو بصورة غير مباشرة على مستوى التناظر السردي والبناء الفني والحكائي. ففي قصة «عودة أمير الصعاليك» اتكاء على الموروث التراثي والفولكلوري الشعبي، وتناص

مع مجموعة من الحكايات الشعبية التي تتدخل مع سيرة البطل/الراوي في القصة، يخرج بالقصة من أفقها الواقعي الملموس إلى فضاء غرائبي تخيلي. وتلعب اللغة الشعرية والتراثية دوراً بارزاً في تعميق هذا الاحساس الفنتازي والسحري. فالبطل هنا يتماهى مع شخصية أمير الصعاليك، لكنه هنا يعيش في زمن رديء غير الزمن الذي كان فيه أميراً، ويقع في فخ استدرجته إليه عجوز شمطاء، فيفقد هويته وتمسخ شخصيته، فيجد نفسه أمام مهمة النضال لاستعادة هويته وحرি�ته، والعودة من إسار السحري إلى مملكة الواقعي والحرية. وتحوّل لغة السرد أحياناً إلى تراتيل شعرية وطقوسية لها قوة السحر: «الأيائل فرت من سهامي والضبيات السابحات بالقفار اعتزلن صحرائي وينابيعي» كما ينحو السرد في الكثير من المناطق منحى حكائياً شعبياً «ما كان كان، في سالف العصر والزمان، الأمير الصغير، سيد الصعاليك جاءت لأمه العرافه الساحرة.. الخ» ومن هنا يتشكل فضاء غرائبي فنتازي تتضاد فيه صياغة عناصر التاريخ والموروث الشعبي ولغة الشعرية والحكائية بما يحقق مزاوجة خلقة بين الغرائبي والواقعي، وهو ما يتجلّى أيضاً ولكن بصورة غير مباشرة، في قصة أخرى للقاص يحيى القيسى هي قصة «سيدي هربود» التي تبدو للوهلة الأولى - عبر القراءة الأولى - قصة واقعية اعتيادية، لكن قراءتها الثانية جعلتنا نكتشف لوناً من ألوان التناظر بينها وبين «المقامة المضيرية» للهمذاني<sup>(٢٤)</sup> التي يقول فيها عيسى بن هشام إنه كان بالبصرة وكان معه أبو الفتح الاسكندرى، فدعيا إلى دعوة بعض التجار إلى وليمة تتضمن «المضيرة». وهي لحم يطبخ باللبن المضير، أي الحامض - وعندما أوشكوا على تناول الطعام

قاطعهم أبو الفتح الاسكندرى مشيراً إلى أن المضيرة تسد نفسه لأنه يتشاءم منها ثم يسرد عليهم حكاية طويلة عن سبب تشاوئه من المضيرة مما يفسد عليهم شهيتهم. في قصة «سيدي هربود» نجد مجموعة من الأصدقاء، وقد تهيئوا لتناول طعام الغدا، عندما دخل سيدي هربود - وهو هنا نظير أبي الفتح الاسكندرى - فقطع عليهم مزاجهم عندما رفض مشاركتهم الطعام، وأصر على أن يروي لهم قصة خيالية طويلة عكست صفوهم وجعلتهم ينصرفون عن طعامهم. وهذا التناقض بين المقدمة والقصة يمنع القصة - عند القراءة الثانية - أفقاً فنتازياً وتخيلياً يظل غائباً ولا مرئياً عند القراءة الأولى.

ويستثمر القاص هاشم غرابة طاقة التخييل الشعبي والحكى الشفوي في معظم قصص مجموعة الموسمية «قصص أولى»<sup>(٢٥)</sup> ويشكل خاص في قصة «حديدوان» في إضفاء مسحة فنتازية خرافية على عالمه القصصي المعاصر: «الأستاذ أكلته الغولة... الغولة بشعة... أوه يا فتنة هل تعرفين الغولة؟ انت نقىضها.. بل انت شبىهتها...» وتلعب مخيلة الطفل الحرة البريئة في تعميق هذا الاحساس الفتازي، وهي هنا تلعب دور المروي له المجسد والشخص داخل النص الحكائي ذاته.

وتsemهم اللغة الشعرية والتأملية أحياناً في كسر النسق الواقعى وخلق بنية رمزية غرائبية تتجاوز المرجع الحسى الواقعى والوثائقى كما هو الحال في قصة الانتفاضة» للقاص سليمان الأزرعى<sup>(٢٦)</sup>، وقصة «الطريق» للقاص ابراهيم العبسي<sup>(٢٧)</sup>، وقصة «المشنة» للقاصة سهير التل<sup>(٢٨)</sup>، وقصة «الرخام والمرايا»<sup>(٢٩)</sup> للقاص غنام غنام وقصة «طاحونة الهواء» للقاص محمود الرفاعى<sup>(٣٠)</sup>.

قصة «الانتفاضة» لسليمان الأزرعي تكتسب ظللاًً رمزية وفتازية بفضل اللغة الشعرية التي تهيمن على لغة السرد الواقعي، بما يجعلها متفردة عن مجموعته القصصية «البابور»، كما تشارك عناصر الطبيعة العنيفة: المطر، العاصفة، الغيوم المتدافعة، الريح، في خلق مناخ أسطوري يخرج بالسرد من حدوده الواقعية إلى فضاء تأويلي وتخيلي يفرض على القارئ - وقارئ المجموعة بالذات - لوناً جديداً من القراءة التأويلية، لأنّه يجد نفسه أمام نص مفتوح قابل للتأويل وهذا ما تتحققه من القراءة التأويلية، لأنّه يجد نفسه أمام نص مفتوح قابل للتأويل وهذا ما تتحققه بشكل واضح قصة «الطريق» لابراهيم العبسي. فالراوي المتماهي مع البطل الذي يقدم لنا سرداً عن رحلة خيالية يدخل فضاء الفتازيا عبر وسيط لغوي تخيلي بحث حيث يخوض معركة مستمرة ضد أسراب الغربان التي كانت تنقض عليه بشراسة، حتى ليبدو لنا مثل جلجامش في رحلته - أو أحياناً مثل بطل أحد أفلام هتشكوك، وترتقي عملية السرد إلى مرتبة جديدة عندما يفتح عينيه لتصافح وجه شيخ كبير بملابس بيض ولحية ثلوجية «كأنه سقط لتوه من السماء» ويكون هذا الشيخ بمثابة «المساعد» - بالمفهوم الوظيفي عند بروب - البطل المتعب: «لقد انتظرتك طويلاً... لكنني لم أفقد الأمل بمجيئك». لكن السرد الواقعي يعود في النهاية ليشكل مع الاستهلال الواقعي إطاراً سرياً يحتضن في داخله بنية فنطازية غرائبية متوجهة.

وتنقل سهير التل عالمها القصصي في قصة «المشنقة» من وثائقيته إلى فضاء رمزي متسع عن طريق توظيف المنولوج الداخلي - عبر استخدام ضمير المخاطب (الفتح) - وهي تقنية نادرة الاستعمال -

«ليس ثمة خيار. إما أن تخرج أو تستسلم للعفن يأكل جلدك السابع في ذلك السائل الأسود اللزج». والقاصة بتشويهها لعناصر المرجع الواقعي وتحويلها إلى مرموزات وعلامات سيمبائية دالة إما تفتح السرد إلى أقصى درجات التأويل. فالبطل المحاصر، يواجه قوى مجهولة عليه مقاومتها وإلا سقط في ذلك «السائل الأسود اللزج»، ويتحول المونولوج أحياناً إلى خطاب خارجي موجه إلى البطل الذي يتsshظى ويتوزع إلى عشرات الصور والكائنات الخيالية: «هل ترى ذلك الشيء المسربل بأسمائه؟ إنه أنت... أو ذلك الشيء الذي يشبه امرأة بصدر مندفع كقذيفة توشك على الانطلاق؛ إنه أنت أيضاً». وهكذا تتحول الأماكن والشخصيات إلى صور رجراجة غير واقعية «تسأل عن المكان؟ ليس ثمة مكان الآن..» وبذلك يكتسب السرد عند سهير التل في هذه القصة خصوصية شعرية وغرائية خاصة. وفي لحظة قصيرة - وقد تبدو عابرة - يتحول السرد في قصة «الرخام والمرايا» للقاص غنام غنام من حدوده الواقعية إلى فضاء فنتازي عندما يجد البطل نفسه - بعد انتظار طويل - وجهاً لوجه أمام هيكل عظمي، تهاوى فجأة حالما لمسه «ظاماماً مفردة تحمل أثر الدماء التي تسيل من أصابعه»، وينهض الشعري في قصة «طاحونة الهواء» لمحمود الرياوي من خلال طاقة تخيل جامعة تدخل منطق السرد الواقعي عبر سلسلة من الصور المشاهد التخييلية الصرف وبلغة شعرية تجعل من القصة لوناً من الكتابة أو «النص» حيث التداخل بين الأجناس الأدبية المختلفة:

«أكتب رسائل مؤجلة، فتضيع في عناوين أصحابها»

«أرتقي غيوماً واطئة، سميكة فيندق الماء منها على علبة سجائرى

الأخيرة»

«أشاهد أفلاماً تجارية قبل تظهيرها»

«أصافح يد حبيبتي المقطوعة فتشد على يدي بحرارة وقوه». .

وتنجح القاصة إنصاف قلعي في خلق مناخ شعري تأمللي متمود في قصتها «كلمات متقاطعة»<sup>(٢١)</sup> بعيداً عن ضفاف الواقعية إلى آفاق فنتازية حلمية تلتزم برمز ميشولوجي هو «سدوم» - بوصفه مرجعاً تراثياً ونصتاً غائباً يعمق الاحساس بما هو تأريخي وأسطوري. ويبدو أن القاصة الأردنية بشكل عام تجد في لغة الشعر والتخييل ملذاً وأداة للبوج، وهو ما نجده أيضاً في قصة «الكافوس» للقاصة هند أبو الشعر<sup>(٢٢)</sup> حيث يتداخل الحلمي بالكافوسي ويتحول إلى صرخة مفزعة تكسر النطق الواقعي للسرد وتقدّفه في متاهة غرائبية حيث تتجمع «برك الدم المتجلطة» و«رائحة الدم» و«الفنادق المليئة بالوجوه» والخيول التي يقتلونها «إنهم يقتلون الخيول»، لكن الإطار الواقعي يستعيد في اللمسات الأخيرة حضوره لتبسيط حدود المشهد وينتشله من إغراء الفتازي الحلمي، الذي يظل، على الرغم من ذلك، هاجساً، وبنية مغيبة. وبخسلي لي أن الكتابة القصصية في الأردن بشكل عام أكثر ميلاً للشعري والغرائي من منطق السرد الواقعي أو التقليدي، وهي ظاهرة جديرة باستقصاء خاص. في قصة «النمل» لمريم جبر<sup>(٢٣)</sup> مثلاً يواجه البطل تحذيراً من صديقه بعدم الخروج إلى العمل لأن «النمل يلا الشوارع ويقضم أقدام المارة بصورة عجينة»، إلا أن البطل/الراوي يسخر من هذه الأوهام ويتوجه إلى عمله حيث لم يجد في البداية شيئاً غريباً. لكنه في

المكتب يكتشف إن صديقه لم يكن واهماً «أسراب من النمل تتراءكض باتجاهي.. أحجامها كبيرة وغربيّة تتسلّب من مختلف الزوايا وتغطي أرض الغرفة»، وتكبر صورة النمل لتذكّرنا بعوالم أفلام هتشوكوك وبقصة سابقة تحدّثنا عنها هي «الطريق» للقاص إبراهيم العبسي حيث كانت أسراب الغربان هي الرمز البديل الذي يهاجم البطل. في قصة مريم جبر يطغى الوهمي والكافوسي على الواقعية، لأن فعل الرؤية، كما هو واضح من القراءة الاستكشافية الدقيقة، هو فعل ذاتي نابع من وعي البطل ذاته، وليس هو رؤية واقعية موضوعية يمكن أن يشارك فيها الآخرون. والقصة بهذا تتحول إلى رمز إنساني شامل وإلى لون من الإليغوريا أو المرموزة Allegora وهي خاصية تلتقي أيضاً مع نماذج قصصية أخرى سنأتي عليها لاحقاً. وتشترك هذه اللعبة الفنتازية أيضاً منيرة شريح في قصتها «هـما خـياران فـقط»<sup>(٢٤)</sup> حيث الاختلاط بين الوعي واللاوعي، والعقل والجنون، المنطق واللامنطق، مما يخرج القصة من خصوصيتها الحسية الواقعية إلى احتمالات فنتازية وغرائبية أبعد. وبضربيه صغيرة ومحدودة ينقل القاص وليد سليمان قصته الواقعية «مطعم الشرق»<sup>(٢٥)</sup> إلى عالم الغرائبية عندما يتلقى رجلاً في مطعم شعبي ويكتشف أنه يحمل وجهه بالذات «شاهدت أن وجه الرجل هو نفس وجهي بالضبط، إنه يُشبهني كثيراً. كثيراً، إنه أنا». والقاص هنا يحيل إلى فكرة «القرين» والقناع في الكتابة السردية حيث التماهي بين الفرد وذاته الثانية، التخلية أو الواقعية، وهو ما سبق أن وجدها له أصداً معينة في تجارب شعرية منها تجربة شعرية للشاعر سعدي يوسف في قصيده «الأخضر بن يوسف ومشاغله»:

«سأستخدم اسمك...»

معذرة

ثم وجهك..

أنت ترى أن وجهك في الصفحة الثانية

قناع لوجهي،

وأنت ترى أنني ارتدي الربطة القانية»...<sup>(٣٦)</sup>

من هنا نجد تنوعاً مدهشاً ومثيراً - كمياً ونوعياً - في الجدل الذي بين ما هو واقعي وفنتازي في القصة القصيرة في الأردن، جدل يبدأ باللامسة المحدودة لقداسة الواقع من قبل الفنتازي والغرائي، وينتهي باستبدال البنية الواقعية بشكل كامل ببنية فنتازية بديلة، يظل فيها الواقعية أرضية حسية فقط، على مستوى التشكيل الرمزي (الاليغوري) كما هو الحال مثلاً في قصة «المقصلة» لبسمة النسور<sup>(٣٧)</sup> وقصة «القلعة» لسليم ساكت المعاني<sup>(٣٨)</sup>، وقصة «حفل شواء» ليوسف غيشان<sup>(٣٩)</sup>. في هذه القصص الثلاث - وربما في عدد آخر لم نطلع عليه - يتشكل عالمان متوازيان: عالم السرد الذي يمثل بنية حضورية وعلامة راهنة، وعالم الرمز الشامل الغيب الذي يميل إليه العالم الأول، وهو يمثل هنا بنية غياب. وتلعب القراءة هنا دوراً فاعلاً في الربط بين المستويين ولاستنطاق الدلالات المغيبة، وإعادة صياغة البنية الكلية للنص، لأن القراءة الناقصة قد تتوقف عند المستوى الحضوري - الخطى الكتابي وتحقق في اكتناه ما هو مموه ومضرور من عوالم سرية بديلة، قد تكون هي الأخرى ذوات امتدادات مرجعية في الواقع الخارجي أو قد تكون مجرد تخيلات ورقية متشكلة من علامات سيميائية خالصة.

في قصة «المقصلة» للقاصة بسمة النسور نجد مدينة ما وقد عمت فيها الفوضى أثر الاعلان عن اختراع مقصلة الكترونية ابتكرها فريق من الخبراء الأجانب قادرة على استئصال الأحلام، وجرت مراسيم تدشين هذه المقصلة أمام لهفة الناس ورغبتهم في تجربتها حيث تنزع الأزرار أحلام الناس وتسلمهم بطاقات مختومة بالطرق الرسمية، تثبت خلو أدمنتهم من الأحلام. لكن المفارقة التي تحدث أن تنطلق صافرات الإنذار فيما بعد عندما تناقلت وكالات الانباء، خبراً مفاده أن أحد سكان المدينة قد تخلف عن دس رأسه في المقصلة «كما أثبتت التحقيقات الأولية أن لأحلامه قوة الصواعق». وبهذه اللمسة الشفافة توقف القاصة في إضافة دلالة مضافة إلى البعد الترميزى (الاليغوري) للقصة وعالماها الغيب، مجردة بفعلها هذا قوى الاستيلاب والعنف من جبروتها وسلطها، ومعلية من قوة الرفض الانساني المقاوم. في هذه القصة تحول الفنتازيا إلى فعل مضاد ضد الاستيلاب والمسخ، ضمن بنية سردية هادئة لا تتکي على الشعري والسيكولوجي، بل تعتمد على خلق لغة سردية هادئة لا تتکي على الشعري والسيكولوجي، بل تعتمد على خلق لغة تعبيرية موضوعية محايضة وهادئة وباردة وهي تواجه هموم الإنسان المصيرية.

ويلجأ القاص سليم ساكت المعاني في قصته الرمزية «القلعة» إلى خلق ثيمة مقاربة، حيث نجد البطل/الراوي - الذي يوظف ضمير المتكلم - وهو يواجه خياراً صعباً: الجوع والفقر أو الدخول إلى القلعة حيث سيجد الثراء والسعادة وحيث ستتسدد جميع ديونه وفوائده المستحقة، إلا ان الشرط الوحيد لدخول القلعة هو أن يتعرض إلى الاختفاء، شأنه شأن بقية ساكني القلعة:

«ترددت كثيراً.. قال حارس القلعة: يا لك من مشاكس لا تتصف بالواقعية..»

«هل أنت أفضل من كل الذين ولجووا القلعة بعد خصيهم؟» وبعد تردد، وتحت ضغط الحاجة والفقر، يدخل القلعة حيث تجري له عملية بسيطة وحديثة تجعل منه خصياً إلى الأبد، وهناك يحصل له العطاء بلا حدود وتسد كل ديونه، لكن زوجته تكتشف فيما بعد أن زوجها قد فقد رجولته تماماً فتلعنه لأنه قبل بالأشخاص، فيجهش بالبكاء، هذه القصة، كما يتضح تتشكل من مستويين: مستوى واقعي، حضوري، وأخر ترميزي، غيابي، وهي تبني عالمها الغرائبي الفنتازي من لبنتاً واقعية حسية في المظاهر لكنها لبنتا تخفي بعدها مستوراً لا مرئياً، فتتحول إلى «أليغوريا» رامزة ضد المسوخ والتشويه والتدرجين، وصرخة ضد استلاب الإرادة الإنسانية والحرية الفردية، وفضحاً لظاهر القسوة والعسف التي يتعرض لها الفرد في المجتمع المعاصر. وبذا يتحول الفنتازي عند اختراقه لبنية الواقع إلى مرآة عاكسة مضادة ودالة بشكل عميق وذكي. وتعري قصة «حفل شواء» للقاص يوسف غيشان مظاهر الاستلاب والاستغلال في الحياة اليومية بطريقة ترميزية دالة عن طريق تجسيد معالم مجتمع معاصر، يوحى بالوثوقية والتسجيلية والمصداقية وبخفي وراءه نسقاً اجتماعياً مغيّباً آخر. والراوي/البطل يدخل عالم التجربة القصصية بطريقة تلقائية وهو يتحدث عن هم شخصي وأسري - مستخدماً ضمير المتكلم، الذي يعزز الثقة بصدق الحدث المروي. فالبطل يتعرض لإلحاح شخصي من أفراد أسرته من أجل إعداد حفل شواء فاخر «لطفل طازج ويلدي»، وهكذا يذهب البطل إلى

«مسلسل للأطفال»، حيث يفاجأ بالنظافة التامة في الداخل ويجد عدداً كبيراً من الأطفال العراة موضوعين داخل أقفاص خاصة معددين للذبح حسب الطلب، ووفق الشرائع الرسمية. وفعلاً يختار البطل طفلًا جميلاً، يسلح ويوضع داخل أكياس خاصة، بل إنه يعلم بأن الشركة عضو في منظمة الدول المصدرة للحم البشري حيث تقوم بتصدير اللحم الرائد عن حاجة السوق إلى الخارج، ثم يعود إلى أسرته حيث ينتظره الجميع بفارغ الصبر لبدء طقوس «حفلة شواء» خاصة. قد تبدو الواقعية التي تنقلها القصة بشعة، لكنها تقدم سردياً بطريقة مقنعة للغاية، دونما اسقاطات سينكولوجية أو عاطفية متطرفة (ستمنتالية). وبهذه الطريقة تتشكل بنية فنطازية من خلال تفاصيل واقعية اعتيادية، وهي تومئ إلى بنية مغيبة ذات دلالات قابلة لتأويلات لا محدودة. وفي النماذج الترميزية (الاليغورية) الثلاثة يصير الاستيهامي - الفنتازي، القاعدة والاستثناء، على حد تعبير تودوروف<sup>(٢٠)</sup>. إن مثل هذا التوظيف للفنتازيا يعرى بنية الواقعية ويدين مظاهره المرضية المضادة لحرية الإنسان، ويشكل رداً إيجابياً وفاعلاً ضد البنى السردية الجاهزة للأخر ولقيمة وعقلانيته الlibrale.

من كل ما تقدم نخلص إلى أن التجربة القصصية في الأردن زاخرة، بشكل يبعث على الدهشة، بالتجارب القصصية التي تجسد - بدرجات متفاوتة - هذا الجدل الاشكالي والايديولوجي بين الواقعي والغرائبي، وهي ظاهرة لها دلالتها الخاصة بوصفها تعبراً عن وعي إنساني ضد إرث الآخر الايديولوجي والفنوي، ومحاولة لتأسيس هوية جمالية وطنية وقومية خاصة تستمد الكثير من أصولها من الماضي بكل موروثاته

وقيمه الروحية والأسطورية ومن الحاضر الملتبس والمليء بالصراعات والتناقضات. وهذه الهوية الفنية الخاصة لا تقطع نهائياً انتماها إلى التجربة الإنسانية الشاملة الحية وإلى منجزها الفني والابداعي، كما إنها لا تتنكر بالضرورة لما هو جوهرى وحي في الرواية الواقعية - بكل تنويعاتها - الواقعية النقدية، الواقعية الاجتماعية، الواقعية الاشتراكية، وذلك أن الفتازى والغرائبى لا يصادر الواقعى وإنما يضفى عليه قيمة رمزية ودلالية مضافة خاصة وأن الواقعى قد اقتربن فى التجربة القصصية العربية، ومنها الأردنية بالوعي التحررى الوطنى والقومى المناهض للاستعمار والبعبة والتخلف. وقد كان الناقد المغربي عبد القادر الشاوي على حق في اعتبار الواقعية في الأدب المغربي خياراً وطنياً في مواجهة الاستعمار وأداة من أدوات النضال والتغيير<sup>(٤١)</sup>.

ولكن ما الذي يجعل القاص العربي - وضمناً الأردني - يميل أحياناً إلى انتهاك المنظور الواقعى أو كسره بمعول فتازى - غرائبى. في تقديرى إن ذلك يعود إلى ظهور مستويات جديدة في الصدام بين الإنسان العربى والقوى الضاغطة الخارجية والداخلية معاً، وإلى تطور الرواية الفنية ومفاهيم الشعرية الحديثة بشكل عام بحيث لم يعد بالامكان القبول بالأشكال والتقنيات والأساليب الاعتيادية لمواجهة المتغيرات الجديدة في البنية الاجتماعية وفي بنية الوعي معاً. فعلى سبيل المثال كان المظهر الايديولوجي في السرد القصصي يتخذ أحياناً مظهراً حاداً ومكشوفاً ومباسراً، قد ينتمي - قبل كل شيء - إلى منظور المؤلف نفسه، بينما أصبح هذا المظهر - في البنية الثانية الواقعية - الفتازية مغيباً وداخلياً ونابعاً من بنية النص ذاته، وليس تابعاً لايديولوجيا

المؤلف الوعائية والقصدية - ونحن هنا نتفق مع الناقد فخرى صالح - وهو يتحدث عن (القصة القصيرة في الأردن - أنماط من الرؤى الأيديولوجية) في النظر إلى الأدب بصفته فاصلاً أيديولوجياً يكشف ما تحجبه الأيديولوجيا، وإن الأيديولوجيا المعلنة للكتاب ليست بالضرورة حقيقة واقعية مترجمة في النص، فما قد يبدو واقعياً في الظاهر قد يكون مكتسياً بطبع رومانسي مثالي<sup>(٤٢)</sup>.

وبعد هل يحق لنا أن نتحدث عن خصائص نامية لبنيّة سردية جديدة في القصة الأردنية هي البنية الواقعية - الفنتازية، وهل يمكن أن شخص أهم ملامح هذه البنية ودلائلها؟ هذه تساؤلات أتركها للباحثين ولمزيد من الدراسات في المستقبل.

## الهوامش:

- ١ - «الخطاب ما بعد الكولونيالي في الأدب والنظرية النقدية» صبحي حديدي ، مجلة «الكرمل» ، العدد ٤٧ (١٩٩٢) ص: ٦٦ .
- ٢ - «أسرار ساعة الرمل» إلياس فركوح (قصص) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩١ ، ص: ١١ - ٤٥ .
- ٣ - «أدب الفتازيا - مدخل إلى الواقع» ت . ي . أبتر ، ترجمة صبار سعدون السعدون ، دار المأمون ، بغداد . ١٩٨٩ ، ص: ٢٢٧ .
- ٤ - «أسرار ساعة الرمل» ، ص: ١٣٨ .
- ٥ - المصدر السابق ، ص: ١٤٨ .
- ٦ - المصدر السابق ، ص: ١٥٦ .
- ٧ - المصدر السابق ، ص: ١٤٦ .
- ٨ - «الأدب الاستيهامي» تزفيتان تودوروف ، ترجمة الصديق بو علام ، مجلة «الكرمل» ، العدد (١٧) (١٩٨٥) ، ص: ١٨٥ .
- ٩ - «شجرة معرفة الخير والشر» فخري قعوار ضمن «مختارات من القصة القصيرة في الأردن» /منشورات وزارة الثقافة ، المملكة الأردنية الهاشمية ، عمان ١٩٩٢ ص: ١٢٥ ، والقصة في الأصل نشرت ضمن مجموعة «منعو لعب الشطرنج» لفخري قعوار ، عمان ١٩٧٦ ، ص: ٦٩ .
- ١٠ - «قابل» فايز محمود ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩١ ، ص: ١١ .
- ١١ - المصدر السابق ، ص: ٧ .
- ١٢ - المصدر السابق ، ص: ٢٩ .
- ١٣ - «المذنور» جمال ناجي ضمن «مختارات من القصة القصيرة في الأردن» ص: ٣٧ .
- ١٤ - «الأدب الاستيهامي» ، ص: ١٩٥ .
- ١٥ - «الطاغية» سامية عطوط ضمن «مختارات من القصة القصيرة في الأردن» ص: ٦٩ .
- ١٦ - «المملون» بدر عبد الحق ، منشورات مكتبة عمان ، ١٩٩٠ ، ص: ١٩ .
- ١٧ - «مختارات» .. ص: ١٦١ .
- ١٨ - «الغزال يركض باتجاه الشمس» هند أبو الشعر ، مجلة «المهد» ، العدد ٣ - ٤ (١٩٨٤) ، ص: ١٥٥ .
- ١٩ - «الساقطون» - أحمد الزعبي ، مجلة «المهد» (٥) العدد ١٩٨٥ ص: ١٦٨ .
- ٢٠ - «مختارات .. ..» ص: ٤٢ .
- ٢١ - «مختارات .. ..» ص: ٧٢ .
- ٢٢ - «عودة أمير المصاليك» يحيى القيسى ، مجلة «أفكار» ، العدد ١٠٥ /١٩٩٢ ، ص: ٧٤ .
- ٢٣ - «سيدي هربود» ، يحيى القيسى ، ضمن «مختارات .. ..» ، ص: ١٩٥ .
- ٢٤ - راجع نص «المقاومة المضيرية» وشرحها لها في كتاب «الوجه والقفا - في تلازم التراث والحداثة» ، حمادي حمود/الدار التونسية للنشر ، تونس ١٩٨٨ ، ص: ١٨٣ - ٢٠٥ .

- ٤٥ - «قصص أولى» هاشم غرايبة ، دار الأفق الجديد ، عمان ١٩٨٥ ، ص ٤٥ .
- ٤٦ - «البابور» ، سليمان الأزرعى ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ١٩٩٢ ، ص ٢٤ .
- ٤٧ - «الخيار الثالث» ، ابراهيم العبيسي ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، (٢٣) ١٩٨٨ ، ص ٢٧ .
- ٤٨ - «المشنة» ، سهير سلطى التل ، المؤسسة الوطنية للنشر ، عمان ١٩٨٧ ، ص ٧٥ .
- ٤٩ - «من يخاف؟» ، غنام غنام ، دار جاد ، عمان ١٩٨٩ ، ص ١٦١ .
- ٥٠ - «كوكب تفاح وأملاح» ، محمود الريماوي ، دار الكرمل للنشر ، عمان ١٩٨٧ ، ص ٦٠ .
- ٥١ - «كلمات مقتاطعة» ، أنصاف قلمجي ضمن «مختارات» ، ص ٢٣ .
- ٥٢ - «الكابوس» ، هند أبو الشعر ضمن «مختارات» ، ص ١٨٧ .
- ٥٣ - «النمل» ، مرüm جبر ضمن «مختارات . . .» ، ص ١٦٥ .
- ٥٤ - «هذا خياران فقط» متيرة شريح ، ضمن «مختارات . . .» ، ص ١٧١ .
- ٥٥ - «مطعم الشرق» ، وليد سليمان ، ضمن «مختارات . . .» ، ص ١٩١ .
- ٥٦ - «الأخغر بن يوسف ومشاعله» ، سعدى يوسف ، وزارة الاعلام - بغداد ، ١٩٧٢ ، ص ٢٢ .
- ٥٧ - «المقلصة» ، بسمة النسور ، من مجموعة «نحو الوراء» للمؤلفة - المؤسسة العربية ، بيروت ١٩٩١ ص ١٠٣ .
- ٥٨ - «القلعة» ، سليم ساكت المحتاني ، ضمن «مختارات . . .» ، ص ٧٩ .
- ٥٩ - «حفلة شواء» ، يوسف عيشان ، ضمن «مختارات . . .» ، ص ٢٠٥ .
- ٦٠ - «الأدب الاستيهامي» تودوروف ، ص ١٩٥ .
- ٦١ - «سلطة الواقعية» ، عبد القادر الشاوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨١ ، ص ٦ .
- ٦٢ - «أرض الاحتمالات» ، فخرى صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ١٢٥ .

## **ثنائية الطبيعة / الثقافة**

### **في روايات إبراهيم الكوني**

(١)

**مدخل أول إلى عالم الأسرار الصحراوي:**

عندما أقرأ روايات الكوني وبشكل خاص رواياته الملحمية الطويلة الكبيرة مثل رياضية "الخسوف" و"المجوس" و"السحرة" أتخيل نفسي امام بدوي يفتح لنا عباءته ويقذف أمامنا سيلاً من الاشياء والكائنات الغريبة ويتركنا مدهوشين مفتوحي الاعين، وكأنه يقول لنا: هذه هي اسرارى المقدسة التي احاول حمايتها طيلة حياتي، او يبدو لي احياناً مثل ساحر ماكر يفرغ صندوقه الأسود بكل ما فيه من صور ومخلوقات وحكايات لكي يتلذتنا بهذا السحر المخبوء: فها نحن نجد أنفسنا امام كثافة من المرئيات والمرؤيات التي يصعب الجمع بينها احياناً، حتى يتadar الى ذهني سؤال مفاجئ:

ترى هل يشكل السرد، بوصفه لعبة فنية معقدة وماكرة هماً أساسياً لإبراهيم الكوني وهو يقذف أمامنا بتفاصيل عالمه السري، ام انه مهموم اساساً بتقديم هذا الكم الهائل من المرؤيات والأساطير والحكايات والشخصيات والحبكات. واكاد ان اصدق احياناً بأنه فعلاً مهموم

بصندوقه السحري ومحاتوياته الغريبة، لكنني عندما اعاود النظر ملياً، اكتشف ان ابراهيم الكوني اكثراً مكرأً مما يبدو، فعلى الرغم من حرصه على ممتلكاته البصرية. إلا انه يتقن اللعبة السردية الى حد كبير وان كان لا ينحها المرتبة الاولى من جدول اهتماماته الاخرى. فالاشياء والمرئيات والحكايات لا تتحرك بطريقة عشوائية، لسنا امام (متن حكائي) خام وساذج بل نحن امام (مبني حكائي) نسج بطريقة بارعة سببه وزمنية ويشكل سردياً وفقاً لتراتبات ومعايير سردية واضحة.

ثمة خطاب سردي ناضج وحبكات نامية ومعقدة، ربما تقول ان كثافة الواقع الذي يخلقه المؤلف وينوء بحمله لا تدع له فرصة لصقل أدواته السردية: فما يهمه أساساً ان يحمد لحظة الزمان السرمدي، لحظة التآكل التأريخي من اجل الابقاء على لحظة تزامن (سنکروني) يثبت فيها اشياء ووقائعه على ارضية الحاضر.

مرة تحدث ابراهيم الكوني عن سر انكبابه المفاجئ على نبش ذاكرة الصحراء وقذف محاتوياتها امامنا، فأشار الى ان حياته في الغربة، وبالذات عندما كان يعيش في موسكو، جعلته يبحث عن سؤال الهوية والاصالة، كان يشعر بحنين جارف الى حرارة الصحراء، ولذا قرر ان يوقف ساعة الزمن وان يحافظ على ثروته المقدسة من الضياع والتآكل والنسيان. وهكذا فقد راح يجمع على عجل احياناً، كل اللقى والتمائم والتعويذات المخبوءة ويضعها في صندوقه السحري ليقدمها لنا مرة واحدة، وكان الكتابة هي التميزة السحرية التي يواجه بها منطق الزمن ومنطق النسيان والزوال بتجميد لحظة الزمن، واستعادة الماضي واعادة تقديميه بوصفه حاضراً حياً كان هماً سردياً اساسياً من هموم ابراهيم الكوني مكنه من منح هذا العالم كل هذه الالفة والحرارة والواقعية.

الكتابة، والكتابة السرية هي طريقة للإمساك بالأشياء قبل أن تتداعى وتتهاوى وتسقط في هاوية النسيان والماضي والاندثار. ومن المؤكد أن ابراهيم الكوني، الصانع الماهر للعبة السرد قد نجح إلى حد كبير في تحقيق مشروعه الثقافي والشخصي الخطير وايصال رسالته الفكرية.

## (٤)

منذ البداية يضعنا عالم ابراهيم الكوني في منطقة الدهشة والغرابة والذهول ونجد أنفسنا أمام هذا الامتداد اللامتناهي للصحراء والافق والزمان، ونكتشف تدريجياً عبر الامتعان في التأمل والفحص طبقات خفية غير مرئية من سيرة الأشياء الظاهرة، حتى لتبدو لنا مثل الإله (بروتبيه) الذي يغير مظهره في كل زمان ومكان، وندرك على الفور ان للروائي مجساته الخاصة التي يتلوكها ، والتي تعجز عن امتلاكها ، والتي تمنحه حرية التوغل داخل هذا العالم المجهول لينزع عنه براءته ومالوفيته ويعيد اكتشافه وتشكيله بصورة جديدة لم نألفها من قبل. إنه ينشئ ذاكرة شعب في عزلته التي تتد عـبر القرون، وكأنه يحاول التمسك بما يحاول الافلات من ذاكرة هذا الشعب الصحراوي في عزلته ومعاناته وطقوسه القاسية. وهو في كل ذلك يلملم الخيوط اللامرئية التي تشكل اللاوعي الجماعي لهذا الشعب ويحاول الامساك بها وصولاً إلى فهم الطبيعة البشرية لهذا الكائن البشري في عزلته ومكابدته عبر الزمان والمكان. ويبدو لنا هذا الكائن المستوحش الاعزل وكأنه يحاول ان يحتفظ بسر اصالته وبقائه وتواصله والمتمثل اصلاً في العودة الى الطبيعة والهرب من كل مظاهر المدنية والحضارة والثقافة. انه يهرب دائمأً من

الشمال الى الجنوب ومن المدينة الى الصحراء يهرب من البحر نحو بحر الرمال اللامتناهي داخل قواعده الصحراوية المزعولة، وتبعد تبعاً لذلك كل المظاهر التي تقذفها بها المدينة او الحضارة او "الآخر" شرًّا يجب الهرب منه من اجل الحفاظ على عنصر الاصالة في الذات الصحراوية. وتبعاً لذلك تتسع دائرة الصراع داخل ثنائية الثقافة/ الطبيعة او النبئ/ المطبخ في اغلب اعمال ابراهيم الكوني الروائية وتتعدد مظاهر بنوية وسردية وثيمية متعددة، يمكن تلمسها بطريقة او بأخرى، كما تتفرع عن هذه الثنائية الاساسية ثنائيات فرعية مثل ثنائية الاعلى/ الاسفل، وثنائية الروحي / المادي وثنائية الذهب، الوره وثنائية الطعام الحيواني / الطعام النباتي وثنائية المقدس / المدنس وغيرها من الثنائيات الضدية. يحاول الكوني ان يقشر عن الشخصية الصحراوية كل ترسيرات الثقافة وصولاً الى ما هو جوهري وطبيعي واصيل في هذه الشخصية. من اجل ان تحتفظ هذه الشخصية بحريتها وعفويتها وتلقائيتها في التعامل مع الاشياء، وتبعاً لذلك تبدو كل الاشياء المرتبطة بالثقافة مدنسة وملعونه وسافلة، بينما تطل الاشياء المرتبطة بالطبيعة مقدسة ومباركة وسامية في تناسل لا متناهٍ لهذه الثنائيات الضدية المتفرعة اصلاً عن ثنائية الطبيعة/ الثقافة.

فالذهب، او التبر، يبدو مثل لعنة يجب على الصحراوي ان يرفضها، لانه يمسخ شخصيته ويدنسها. وعندما ارتضى (او خيد) بطل رواية "التبر" ان يقبل حفنة من التبر اصابه المخزي والعار. فالعشيرة قد تغض النظر عن مقاييسه زوجته بالابل. الا انها لا يمكن ابداً ان تتسامح ازاء تدنيس شخصيته بحفنة من التبر، بل ان رواية (المجوس) تمنع

مصطلح المحوس بعدهاً دلالياً جديداً بعيداً عن كونه ديناً وثنياً قدماً  
وتقرنه بعبادة الذهب وجمعه. اذ يعلن (الزعيم) في هذه الرواية وهو يقدم  
توصيفاً جديداً للمحوسي فيقول:

"ان المحوسي ليس من سجد للحجر لأن الله موجود اينما وليتم  
وجوهكم بما في ذلك الحجر، ولكن المحوسي الحقيقي هو من باع الله مقابل  
المال واستبدلها في قلبه بحب الذهب". - ص ٤٠٩، ج ١ . وهكذا تلاحق اللعنة  
كل الشخصيات التي تعبد الذهب، بل ويرتبط الذهب بملكة الجن  
والميتافيزيقا، لذا يجب ان يظل الذهب جزءاً من الطبيعة، ولا بد للكنوز  
المخبأة او المسروقة ان تضيع في الصحراء او تظل مجهولة، لكي لا تلتحق  
الخزي والعار بانسان الصحراء الظاهر والمتسامي.

في رواية "تزييف الحجر" نجد بطل الرواية (اسوف) وهو يتهدأ  
للصلوة، لكن التيوس لا تحب ان تبدأ معركتها الا مع لحظة توجهه  
للصلوة، لذا يتوجه، دون وعي منه نحو الايقونة الحجرية، الصنم الحجري  
الضم المحفور الحجرية ويقف مدھوشًا في لحظة تجل لا واعية وهو يؤدي  
صلاته نحو هذا الصنم الحجري دون ان يدرك انه قد اخطأ الاتجاه، ولكنه  
يحس بالراحة في داخله، ليس لأن النصارى من السواح كانوا يقفون  
خاشعين امام هذا الصنم، بل لأن ابيه كان قد قال له ان هذا الجنبي هو جده  
الاعلى (ص ١٨) فالبطل هنا في اللاوعي يبتعد عن منطقة الثقافة  
مستعيداً جذوره الاصلية التي تشده الى مظاهر الطبيعة. وتبدو العزلة  
الصحراوية عن الاخرين، وعن الانسان، تحديداً، هي الملاذ الذي يحافظ  
به على النقاء والطهر والفضيلة للاقتراب من الطبيعة. فقد كانت فلسفة  
ابيه تتركز في التأكيد على اهمية العزلة والابتعاد عن الناس، اذ يقول:

"اجاور الجن ولا اجاور الناس. اعوذ بالله من شر الناس" ص ٢٨ .  
ويكرر الأب على مسامع ولده (اسوف) موالاً سمعه من افواه الصيادين  
يقول: "الصحراء كنز، مكافأة لمن اراد النجاة من استعباد العبد واذى  
العباد، فيها الرضا و فيها المراد" (ص ٢٨). فالاب يرى ان الانسان هو  
الشيطان، ولذا فهو يرفض مجاورة احد، اذ يقول "لا استطيع مجاورة  
احد. هكذا علمني جدي، وهكذا يجب ان اعلمك، لا اريد سوى  
الامان" (ص ٣٢).

ونلاحظ ان الشر والخراب قد حلاً بالصحراء منذ ان حل بها الانسان  
متمثلاً في قابيل ورفيقه مسعود الدباش. ولكي يحافظ (اسوف) على  
ما هو نقى وسامي وحر، متمثلاً برمز (الودآن) يرتضي ان يضحي  
بحياته تحت سكين (قابيل) لكي تظل قوى الطبيعة حرة وطليقة  
ومقدسة، وكأنه يقلب معادلة القريان المقدس عندما يتحول الانسان الى  
اضحية لانقاذ الودآن.

لقد ارتضى (اسوف) مصيره بحرية ورجلة، التزم بالعهد والندر  
والامانة وفضل الموت على الخيانة، واصبح موطه جزءاً من الطبيعة، لقد  
حل بطريقة صوفية، في الطبيعة: حلت روحه في (الودآن) واصبح جزءاً  
من الودان نفسه. ويوظف لنا ابراهيم الكوني هذه النهاية فتشعر بوصفنا  
قراءً للرواية بأن هذا الموت البطولي القریانی هو جزء من البعث الجديد،  
من الولادة الجديدة الخلاص والطوفان. فالنبوءة المكتوبة على اللوح  
الحجري والتي تشبه رموز وتعاويذ السحراء في (كانو) تقول:

"انا الكاهن الاكبر متخدوش انبئ الاجيال ان الخلاص سيبجي،  
عندما ينجز الودآن المقدس، وسيسل الدم من الحجر، تولد المعجزة التي  
ستغسل اللعنة، تتظهر الارض ويغمر الصحراء الطوفان" (ص ١٥٥).

وتبدأ نبوءة الكاهن الاكبر تتحقق مباشرة بعد موت (اسوف) على يدي قابيل، وعندما يحاول مسعود الدباش الهرب بعد مقتل (اسوف) تبدأ البوادر الاولى لغضب الطبيعة والطوفان، حيث تسود الشمس وتغطي السحب السماء وتبدأ عملية تطهير مقدسة للطبيعة من أدران الشر والدنس والخراب.

في رواية (المجوس) تتشكل بوضوح ثنائية الاعلى / الاسفل التي هي مظهر آخر لثنائية الطبيعة / الثقافة. فالبطل الشاب (اوداد) يرتقي دائمًا قمة الجبل ويهرب من السهل.

فالاعلى رمز النقاء والسمو والطهارة والمقدس بينما الاسفل هو رمز للشر والجسد والعبودية ولكل ما هو مدنسي. ولنقرأ هذين النصين: "وكما الجبل محراب الآلهة، فإن السهل مملكة الأبالسة" (ص ١٥) "السهل عش الشياطين" (ص ١٧) وتفشل محاولات (تامغارت) في استعادة (أوداد) من الجبل وتفشل معها خطط العراف ايضاً، اذ لا ينفع الحجارة شيئاً في شد (اوداد) الى الارض، انه يختار الحرية، يختار الطبيعة، وبالذات ما هو سامي وعالٍ فيها.

(٣)

تساؤل آخر:

يتبقى سؤال صعب وحائر:

أين يقف المؤلف على مستوى الوعي والقصدية من حركة هذه الثنائيات الضدية التي تتمحور حول ثنائية الطبيعة / الثقافة ترى هل يؤمن حقاً، وهو المفكر التحرر، بأهمية إمحاء كل ما هو ثقافي وحضاري

والعودة الى الاصول الطبيعية وصولا الى النقاء والزهد والتجرد ام انه يفعل ذلك بوصفه سارداً ومبدعاً، بمعنى آخر هل تعبّر كتاباته عن وعي مونولوجي / احادي بمفهوم باختين ام عن وعي بوليغوني / تعددي، أي هل تنتسب الرؤيا الى وعي المؤلف ام الى وعي شخصياته الروائية التي تمتلك الحق كاملاً في التعبير عن منظوراتها الحياتية والفلسفية: وبمعنى آخر هل نحاكم ابراهيم الكوني المؤلف ام نحاكم شخصياته الروائية؟

في تقديري ان عالم ابراهيم الكوني هو عالم بوليغوني تعددي، يكشف عن العديد من المنظورات والرؤى الفلسفية المتعارضة، وهو يقف خارج هذه اللعبة خالقاً ومحركاً ومنظماً: فكل الاشياء تنتهي الى الشخصيات الروائية، والى الواقع المروية ولا تنتهي الى الصوت الاحادي المونولوجي للمؤلف او لشخصية مركبة واحدة من شخصياته المركبة، وهذا ما مكنته من امتلاك حرية اكبر في تحريك عوالمه الملحمية الكبيرة التي تحتشد بالعشرات من الشخصيات وتزدهم بهذا الحشد الهائل من الاصوات والرؤى والثيولوجيات، وهو ما يجعل منه كاتباً روائياً قديراً، وخاصة في قدرته على تحريك هذه الاحاديث المتشابكة التي تتحرك داخل فضاءات زمنية ومكانية لا متناهية ومنها . وهذا هو المهم - خلق زمنه السردي الأسطوري المتخيّل الخاص بعوالمه الروائية المدهشة.

## الرواية العراقية من الريادة إلى النضج

أين تقف الرواية العراقية اليوم، وهي تضع خطوطها الأولى على أعتاب العقد الأخير من هذا القرن، وتستشرف آفاق الآلف الثالث للميلاد؟ وأين تقف هذه الرواية بين التجارب الروائية العربية الحديثة؟ وما الذي يُؤمل تحقيقه في المستقبل؟

من السهل دائماً تقديم مراجعة شاملة و موضوعية لمسيرة الرواية العراقية التي جاوزت سبعة العقود دوناً صعوبات. فهذه الرواية ليست وليدة عقد أو عقدين من السنين، كما هو شأن بعض التجارب الروائية العربية المحلية، بل هي تضاهي في تاريخها و عمرها الرواية العربية في نشأتها و مولدها و سيرورتها. إذ لا يمكن موضوعياً دراسة المهد التاريخي والثقافي والروحي لنشوء الرواية العربية، كجنس أدبي متميز في هذا العصر، بعزل عن نشوء الرواية العراقية، بل يمكن القول، وبثقة تامة، إن عملية تشكيل الرواية العربية كانت تتم وتنضج في مناخات متقاربة، وإنْ كان ذلك بمستويات متباينة من النضج والأصالة، في أوقات متقاربة نسبياً، في عدد محدد من الأقطار العربية، ويشكل خاص في مصر وسوريا ولبنان وال伊拉克.

## ال بدايات

فإذا ما كان مؤرخو الرواية العربية ونقادها يتأرجحون في تحديد تشاُر الرواية العربية بين رأيين أساسين؛ أولهما يرى أن الرواية العربية هي جنس أدبي جديد قاماً على الأدب العربي، نشأ نتيجة الاحتكاك الثقافي بالغرب، وبذا يقطعون جذوره عن موروثنا الأدبي الكلاسيكي والشعبي. وثانيهما يرى أن الرواية العربية هي امتداد طبيعي للموروث النثري العربي المتمثل في ألوان نثرية كالسير والأخبار والحكايات الشعبية والمقامات وغيرها، وتبعاً لذلك يحاول الدارسون تحديد «شهادة ميلاد» الرواية العربية، وهو ما يفعله أيضاً وإلى درجة كبيرة من التشابه في السياقات والمحيئات - الدارسون العراقيون.

إن دارسي الرواية العراقية يشيرون إلى بدايات تراثية ذات طبيعة «مقامية» تؤرخ للرواية العراقية، منها «مقامات أبي الثناء الألوسي» الصادرة عام ١٩٥٦، وكذلك نص أحدث هو «الرواية الايقاظية» لسليمان فيضي الصادرة عام ١٩١٩، حيث يذهب أحد الدارسين إلى أن في «الرواية الايقاظية» ما يبرر وصولها بمقامة الألوسي في نواحي الروح والتفكير والمادة السجعية المتكلفة، مع ملاحظة التوسيع في اللون المحلي، واحتضان القصة لغرض الاصلاح الاجتماعي.

ومن جانب آخر، هناك من يقرن نشوء الرواية العراقية بأعمال روائية أحدث، تمتلك الكثير من ملامح الرواية الفنية، وتعني بها أعمال محمود أحمد السيد (١٩٠٣ - ١٩٣٧) وشكل خاص أعماله الروائية المبكرة، «في سبيل الزواج» ١٩٢١، و«مصير الضعفاء» ١٩٢٢، و«النكبات» ١٩٢٢ وأخيراً عمله الروائي الأنضج «جلال خالد»

١٩٢٨ . وكما نرى فإن وجه التشابه كبير جداً بين ظروف نشأة الرواية العربية في كل من مصر والعراق وسوريا ولبنان . لكن يجب الاعتراف هنا بأن الرواية العربية في مصر وسوريا ولبنان كانت السبّاقة قليلاً في هذا المضمار ، وكان لها الفضل - إضافة إلى عوامل أخرى - في لفت أنظار الأدباء العراقيين إلى الجنس الروائي آنذاك .

### علامات على الطريق

ولئن كانت أعمال محمود أحمد السيد الروائية المبكرة بسيطة وساذجة إلى حد ما ، وتعتمد بنية سردية تقليدية وتقريرية ، ويسود فيها الراوي الكلي فإن عمله الروائي « جلال خالد » الصادر عام ١٩٢٨ الذي كتبه قبل ذلك التاريخ بعام واحد على الأقل يشكل نقلة مهمة في حركة تأصيل هذا الجنس الأدبي الحديث .

ولم يشهد العقدان الثاني والثالث من هذا القرن - فترة ما بين الحربين - إلا ظهور غاذج روائية محدودة لم تستطع أن ترتفقى بالبناء الفني للرواية العراقية إلى مرتبة فنية متقدمة . فلا نكاد نجد إلى جانب محمود أحمد السيد سوى قلة من الروائيين ، ربما يتقدمهم في الأهمية « ذو النون أيوب » التي أصدر رواية « الدكتور ابراهيم » عام ١٩٣٩ ، وعبد الحق فاضل الذي أصدر رواية « مجنونان » في العام نفسه ( ١٩٣٩ ) وهذا لا ينفي ظهور أعمال روائية مختلفة لعدد من الأدباء العراقيين ، وإن لم تلفت النظر إلى أهميتها حينذاك .

ورواية « الدكتور ابراهيم » الذي النون أيوب من الروايات المهمة خلال هذه المرحلة . ومن المؤسف أن هذه الرواية لم تُنصف من قبل النقاد

الدارسين، ونُظرَ إليها بالطريقة نفسها التي نظر فيها إلى أقاصيص أيوب ورواياته الأخرى. فالرواية تستند إلى بنية متقدمة نسبياً، وإن كانت تبدو في المظهر معتمدة على السيرة الذاتية، والشكل الرسائلني في الصوغ الروائي.

وتتألق خلال هذه المرحلة أيضاً بخصوصيتها وشفافيتها رواية «مجنونان» لعبد الحق فاضل (١٩٣٩) التي ترتكز حبكتها على «لعبة» ذكية وبارعة، وبشكل أكثر تحديداً «لعبة اختباء» يمارسها البطلان؛ صادق شكري وهو كاتب صحفي ومحام مشهور، وصفية سعدي وهي كاتبة متحركة. وتعتمد الرواية أو تكاد على الحد الأقصى من صدمة التعرف في الدراما الأرسطية إلا أن المؤلف لا يحاول الوصول إلى نتيجة سريعة، يحسم فيها الموقف، بل نراه أكثر ميلاً للدوران والمواربة والافادة من تقنية «إبطاء الحديث»، والمفارقة، والتلغيف «البوليسكي» أحياناً.

ومؤلف «مجنونان» ينجح إلى حد كبير في خلق لغة رشيقه ومشوقة وساخرة تختلف إلى حد كبير عن تلك اللغة المتوجهة «الجادحة» التي عرفناها سابقاً في روايات «جلال خالد» و«الدكتور ابراهيم» وقبلها في «الرواية الايقاظية». وفي الوقت الذي نجد فيه أن «مجنونان» كانت قد منحت الرواية العراقية - خلال فترة ما بين الحربين - دماً جديداً، وكشفت عن أفق جديد للتجربة الروائية، فقد كانت هي الأخرى تعاني من بعض الأمراض الخطيرة التي لم تخلص منها. فهي أولأً مبنية بطريقة محكمة، وتلعب فيها «المصادفة» دوراً كبيراً، ومتلئ بشخصيات خيالية لا يمكن أن تنتهي إلى واقع عراقي ملموس، كما أن المؤلف غالباً

ما يقتسم عالم الرواية والشخصيات باشارات وايحاءات وعبارات  
تضعف من تلقائية التجربة الروائية.

وإذا ما افترضنا بعد هذا أن حركة الريادة في الرواية العراقية قد استطاعت في فترة ما بين الخرين أن تؤصل لهذا الجنس الأدبي الجديد، وأن ترسي الدعائم التي سيقام عليها بالضرورة صرح روائي متين، فإن افتراضنا هذا سرعان ما سيتهاوى. إذ ظلت الرواية العراقية شبه غائبة خلال ما يقرب من عقدين من الزمن. وربما أدى قيام الحرب العالمية الثانية إلى إحداث خلل في النمو المتوقع - أفقياً وعمودياً - للتجربة الروائية الوليدة. وهكذا لم تصدر خلال الأربعينيات إلا روايات محدودة وغير ذات أهمية كبيرة، ومنها على سبيل المثال رواية «اليد والأرض والماء» لذى النون أيوب (١٩٤٨)، ورواية جعفر الخليلي «في قرى الجن» (١٩٤٨)، ورواية عبد الله نيازي «نهاية حب» (١٩٤٩). كما لم تسهم الخمسينيات في نهوض الفن الروائي، على الرغم من الازدهار الملحوظ للقصة القصيرة، على يدي عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي، ولحركة الشعر الحر على أيدي بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي.

وجاءت الأعمال الروائية القليلة التي صدرت خلال هذا العقد امتداداً باهتاً لمرحلة سابقة في التقنية الروائية. ويمكن أن نذكر من روايات الخمسينيات «أناهيد» لعبد الله نيازي (١٩٥٣) و«شيخ القبيلة» لحمدي علي (١٩٥٢) و«قصة من الجنوب» لمرتضى الشيخ حسين (١٩٥٣) و«الأخطبوط» لأنيس زكي حسن (١٩٥٩)، و«التائهة التافهة» لخازم مراد (١٩٥٨) و«نبي بابل» لعبد المسيح بلايا

(١٩٥٥) و«الخالة عطية» لأدمون صبري (١٩٥٨) وغيرها. ومن الملاحظ أن أغلب هذه الأعمال الروائية لم تترك أثراً واضحاً في مسيرة الرواية العراقية.

### تنويعات ناضجة في الستينيات

ويكفي القول إن الرواية العراقية لم تستطع حتى مطلع الستينيات أن تؤكد حضورها، أو تفوقها فنياً ورؤيوياً. وشهد النصف الثاني من الستينيات المخاض الابداعي الحقيقي للرواية العراقية، حتى بات بالإمكان اعتبار الستينيات هي التاريخ الحقيقي لولادة الرواية الفنية الناضجة في الأدب العراقي الحديث. علينا أن نعترف أن الروائي الذي كان له الفضل الأكبر في توكييد هوية الرواية العراقية خلال هذه المرحلة لم يكن روائياً ستينياً (بالمصطلح الفني الشائع آنذاك)، وإنما كان قاصاً خمسينياً معروفاً، ذلك هو القاص والروائي «غالب طعمه فرمان» الذي أصدر خلال الستينيات روايتين مهمتين هما «النخلة والجيران» (١٩٦٦) و«خمسة أصوات» (١٩٦٧)، وقد استطاع هذا الروائي أن يرسّي بفنه الروائي تقاليد راسخة للفن الواقعي في الرواية العراقية، وأن يعني المكتبة الروائية العربية فيما بعد بمجموعة طيبة من الأعمال الروائية منها «المخاض» (١٩٧٤) و«القريان» (١٩٧٥) و«ظلال على النافذة» (١٩٧٩) وغيرها.

كما بدأ الجيل الشاب من كتاب الستينيات تجربته الأدبية الجريئة في ميدان الشعر والقصة والرواية، فأغنّى التجربة الروائية ببعض الأعمال ذات الطابع التجريبي، منها رواية مخلوقات فاضل العزاوي

الجميلة» لفاضل العزاوي (١٩٦٩) و«عراة في المتأهله» لمحمد عبد المجيد (١٩٦٩).

كما ظهرت في أوقات متفاوتة من الستينيات مجموعة من الأعمال التي تكشف عن عدد من الاتجاهات والتellarات المتباعدة، منها روايات «ضباب في الظهيرة» لبرهان الخطيب (١٩٦٨) و«رجلان على السلالم» لمثير محمد (١٩٦٨) و«الرجال تبكي بصمت» لعبد المجيد لطفي (١٩٦٩) و«المدينة تحتضن الرجال» لوفيق خضر (١٩٦٠) و«الزقاق المسود» ليسين حسين (١٩٦٦) و«السجين» لأنيس زكي حسن (١٩٦١) و«الحب أقوى» لحازم مراد (١٩٦٧) و«الأيام المضيئة» (١٩٦١) و«الحقد الأسود» لشاكر خضباك (١٩٦٦) و«الظائمون» لعبد الرزاق المطلي (١٩٦٧) وغيرها.

ومن الملاحظ أن النزعة التجريبية التي تبناها الستينيون لم تتجدّر في الرواية العراقية، ولم تترك ناذج كثيرة واضحة، إذ سرعان ما عادت التقاليد الواقعية للتأصيل في القصة العراقية منذ السبعينيات. وربما يمكن أن تعد رواية فاضل العزاوي «مخلوقات جميلة» نموذجاً للرواية التجريبية التي تفيد من تقنية روايات الخيال العلمي، وتميل إلى خلق ما يمكن تسميته بالرواية الضد، إلا أن هذه الرواية بدت موغلة في «الفنتازيا» والتغريب والرغبة في التدمير، بحيث لم تستطع أن تترك بصماتها على التجربة الروائية، بدليل أن مؤلفها نفسه عاد فيما بعد إلى لون من الرواية السياسية الواقعية في «القلعة الخامسة» (١٩٧٢). إلا أنها يجب أن نعترف أن التجربة الستينية قد نجحت في تجاوز الإطار التقليدي في البناء الروائي، والخلص من الأساليب البدائية والفوتوغرافية وتجديد اللغة

الروائية، والاهتمام بتعدد الأصوات والضمائر والمحوارات والتخلص من بعض العناصر التي كانت تشقق الرواية، وتؤدي إلى ترهلها واضطرابها. ويبدو أن تأثير الستينيات في مجال الرواية لم يتضح إلا في العقد السبعيني أولاً في الثمانينيات، عندما بدأت بالظهور مجموعة من الأعمال الروائية الناضجة منها روايات عبد الرحمن الريبيعي، ويوسف الصانع، وجهاد مجید، وأحمد خلف، ونجيب المانع، وسميرة المانع، وعبد الرزاق المطلي، وعبد الأمير معلة، وعزيز السيد جاسم، وشمران الياسري، وعبد الخالق الركابي وغيرهم.

وبعد: هل برب الروائي العراقي الثقة بمسيرة سبعة عقود على الأقل من عمر التجربة الروائية؟

وهل يقف اليوم بشقة أكبر وهو يستشرف آفاق العقد الأخير من الألف الثاني للميلاد؟ في اعتقادي أن الروائي العراقي اليوم يتحمل مسؤولية خاصة ودقيقة. فهو ابن تراث روائي متتنوع وشامل وغيره، وهو إضافة إلى ذلك يمتلك خبرة الرواية العربية والعالمية بكل تنوعاتها وتجاربها، ولم يعد ذلك الطفل الذي يحبون. فلقد تجاوز مرحلة الطفولة والمراهقة، وأصبح ممتلكاً لناصية اللغة والتقنية والخبرة والرؤيا، وامتحنته الحياة امتحاناً قاسياً. ولذا فنحن نتطلع إليه بشقة أكبر، وكلنا تفاؤل بأن إنجازاته القادمة تشكل إضافة نوعية خاصة للرواية العربية التي تمتلك الكثير من ملامح الابتكار والتجدد والتجريب. وما يدفعنا إلى هذا التفاؤل هو النudge الملموس لتجربة القصة القصيرة خلال الأعوام القليلة الماضية، وتمرس القاص العربي بآليات السرد القصصي والروائي بطريقة تنم عن نضج ووعي واجتهاد. والروائي العراقي مطالب اليوم بتوظيف

خبراته هذه في خلق منحى روائي جديد عن طريق فهم أعمق لدلالة التجربة الروائية نفسها، واتصالها العميق بالصراعات الاجتماعية والثقافية في المجتمع، والتوغُّل عميقاً في مواجهة البنية الاشكالية للمجتمع والإنسان، بعيداً عن الدوران في حلقة الهموم الاصطناعية الملفقة التي لا يمكن لها أن تخلق فناً عميقاً وأصيلاً. فالتجربة الروائية الكبيرة هي تلك التجربة التي تكشف عن الموقف الاشكالي للإنسان إزاء الواقع، وتوصي إلى رؤيا مبدعها وامتلاكه لقضية إنسانية واجتماعية محددة.

فهل يا ترى سيبرر الروائي العراقي هذه الثقة، وهذا التفاؤل؟ هذا ما ستكتشف عنه الصفحة الأخيرة من صفحات هذا العقد الرابع.



## **جدل الشخصية الروائية وسلطة الواقع**

### **- دراسة في عالم غائب طعمة فرمان الروائي -**

يشغل الروائي العراقي الراحل غائب طعمة فرمان (١٩٢٨ - ١٩٩٠) مكانة خاصة في مسيرة الرواية العربية عموماً، والرواية العراقية بشكل أخصّ : فهو معلم مهم من معالم الرواية العربية الحديثة، وبشكل خاص في منحها الواقعي، أما في تاريخ الكتابة الروائية في العراق فهو يُعدّ في نظر أغلب النقاد والباحثين الروائي الذي دشن مرحلة النضج الفني في مسيرة الرواية العراقية منذ منتصف السبعينات.

فعلى الرغم من أنَّ البداية الحقيقة لظهور الرواية الحديثة في العراق تعود إلى الربع الأول من هذا القرن<sup>(١)</sup>، إلا أنَّ البداية الفنية الناضجة للرواية قد تأخرت عملياً إلى النصف الثاني من هذا القرن، أي بعد فترة الخمسينات، وهي الفترة التي نضجت فيها أيضاً حركة المداثنة الشعرية مثلة في إنجازات رواد الشعر الحر الثلاثة: بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي. وربما يعزى ذلك إلى مجموعة عوامل موضوعية وذاتية تتعلق بنضج الوعي الثقافي والاجتماعي والفكري للكاتب العراقي بشكل أخص في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية

الثانية<sup>(٢)</sup>. وإذا ما كان القسم الأعظم من النقاد والباحثين يُجمع على أن البداية الفنية الناضجة للقصة القصيرة في العراق بدأت في الخمسينات على أيدي قاصين أمثال عبد الملك نوري، وفؤاد التكريلي، فإنَّ هذا البعض يذهب إلى أنَّ البداية الحقيقة للرواية الفنية الحديثة تفترن باسم القاص والروائي غائب طعمة فرمان، وبظهور روايته "النخلة والجيران" ١٩٦٦ و "خمسة أصوات" ١٩٦٧ بالذات<sup>(٣)</sup>.

وغائب طعمة فرمان لم يكن قاصاً مجهولاً أو اسمًا أدبياً جديداً ظهر فجأة في السبعينات بظهور روايته "النخلة والجيران"، بل كان قاصاً خمسينياً معروفاً؛ فقد سبق له أن نشر مجموعتين قصصيتين هما: "حصاد الرحي" ١٩٥٤ و "مولود آخر" ١٩٥٩، وهو إضافة إلى ذلك صحفي ومترجم وكاتب سياسي أضطر إلى قضاء معظم سنوات عمره وحتى وفاته خارج وطنه، وإذا لم يكن قد نجح في أن يترك تأثيراً واضحاً في مجال القصة القصيرة، فإنه في مقابل ذلك قد ترك وراءه رصيداً روائياً ناضجاً يتمثل في ثمان روايات هي :

١- "النخلة والجيران" ١٩٦٦.

٢- "خمسة أصوات" ١٩٦٧.

٣- "المخاض" ١٩٧٤.

٤- "القريان" ١٩٧٥.

٥- "ظلال على النافذة" ١٩٧٩.

٦- "آلام السيد معروف" ١٩٨٢.

٧- "المرتجى والمتوجل" ١٩٨٦.

٨- "المركب" ١٩٨٩.

وغائب طعمة فرمان، في مسيرة التجربة الروائية العربية الحديثة، ينتمي إلى ذلك التيار العميق الذي خلقته كتابات نجيب محفوظ الروائية في مرحلتها الواقعية الاجتماعية ممثلةً في رواياته الثلاثية و"زقاق المدق" و"خان الخليلي" و"بداية ونهاية" و"القاهرة الجديدة"، لكنه من جهة ثانية لا يتوقف عند معطيات هذه المرحلة في الكتابة الروائية، بل يتعداها منفتحاً على لونٍ من الواقعية الحديثة التي تقترب في بعض مستوياتها ومنظوراتها من الواقعية الاشتراكية في بعض الأحيان.

ويمكن للباحث أن يلاحظ أن تجربة غائب طعمة فرمان - وهو في هذا يماضي نجيب محفوظ - هي تجربة المجتمع العراقي في هذا القرن، إلا أن هذه التجربة لا تتخذ منحىً تأريخياً أو تسجيلياً، لكنها تستلهم التاريخ الاجتماعي والسياسي والثقافي للعراق الحديث، وهو تاريخ يقترن بشكل وثيق بالتجربة الذاتية للروائي ذاته، الذي يمكن أن نجد له حاضراً في أغلب رواياته : شاهداً أو راوياً أو شخصيةً روائيةً، فهو من الروائيين القلائل الذين لا يكتبون إلا عن عالم يعرفون دقائقه وأسراره وتفاصيله، وقلما تستهويهم الموضوعات المجردة أو الحبكات المشيرة أو الأحداث الكبيرة التي يمكن التطلع إليها، أو معرفتها من الخارج، ما يكتبه غائب طعمة فرمان نابعاً من تجربة ذاتية خاصة وداخلية، ولذا فقد أشرت رواياته مراحل مهمة من حياته الشخصية وإن لم تتخذ مظهراً السيرة الذاتية (الإوتوبيوغرافيا) في الصفحة الأخيرة من رواية "خمسة أصوات" يحمل الصحفي سعيد أحمد حقائب السفر في هجرة خارج وطنه بحثاً عن حياة جديدة وعن تجربة جديدة، وفي الصفحة الأولى من رواية "المخاض" نجد كريم داود، بطل الرواية، وقد عاد إلى موطنه مرة

أخرى، بعد رحلة استغرقت ست سنوات يبحث فيها عن جذوره وعائلته وكل الأشياء الأليفة والعزيزة التي تركها وراءه، وليس من الصعب أن تكتشفحقيقة أن سعيد أحمد بطل "خمسة أصوات" يحمل الكثير من ملامح كريم داود بطل "المخاض" وإنهما فيحقيقة الأمر يمتان بصلة وثيقة بشخصية المؤلف ذاته، ويمكن أن نجد المؤلف حاضراً فيأغلب روایاته اللاحقة وبشكل خاص في "المترجى والمتأجل" و "آلام السيد معروف" و "المركب"، بل إن روانياً معروفاً مثل عبد الرحمن منيف ينظر إلى رواية "آلام السيد معروف" بوصفها قتيل سيرة حياة لغائب طعمة فرمان نفسه، فهو يقول :

(( تعاودني الرغبة، فترة بعد أخرى، لقراءة "آلام السيد معروف" وكأني بحاجة لمعرفة غائب أكثر مما أعرفه، أو كأنه بحاجة إلى اكتشاف جديد مرةً بعد أخرى، فهذه الرواية، بقدر ما تحكي عن السيد معروف الإنسان المفكر، المضطهد، المحروم، عاشق الغروب.. فإن هذه الرواية تحكي، بالقدر نفسه، عن كاتبها، وكأنها، فيما يبدو لي سيرة ذاتية، يعني ما، لغائب طعمة فرمان ))<sup>(٤)</sup>.

وتجربة غائب طعمة فرمان الروائية هي شهادة حية على تطور الكتابة الروائية في العراق وانتقالها إلى مرحلة جديدة تجعلها تقف في مصاف التجارب الروائية العربية المتقدمة في النصف الثاني من هذا القرن، ولكننا يجب أن نعترف أن هذه التجربة قد ظلت تحافظ إلى حدٍ كبير على تقاليد السرد الواقعي، ولم تحاول أن تكسر الأنماط والإنساق البنوية والزمنية للبنية الروائية كما فعل بعض الروائيين التجربيين الذين ظهروا في الستينات وما بعدها وحاولوا، عن عمد، خرق البنية

الروائية التقليدية وإقامة بنية تجريبية بديلة، لكن روایات غائب طعمة فرمان تنتهي بالتأكيد إلى الاتجاهات الحديثة الملزمة التي لا تبالغ في تضخيم التقنيات الفنية والأساليب التجريبية على حساب الرواية الداخلية والتجربة الاجتماعية وعلى جدل الحياة والواقع، فهي على سبيل المثال تتجاوز الأشكال التقليدية والتقريرية المباشرة، وتحل محلها إلى حد كبير من سطوة الرواية "كلي العلم" أو شامل المعرفة وتسند السرد إلى الشخصيات القصصية التي تنهض بدور السرد الذاتي، وهو ما قاد إلى تجاوز المنظور المفهومي (أحادي الصوت) الذي ظهرت بقصد ملامحه في رواية "النخلة والمجيران" والافتتاح على البنية البوليفونية (متعددة الأصوات) منذ رواية "خمسة أصوات"<sup>(٥)</sup>، حيث راحت الشخصيات الروائية تمارس حريتها في التعبير والحياة والصراع داخل الفضاء الروائي بعزل عن سيطرة المؤلف أو الرواية كلي العلم، ولذا تتسم رؤيا المؤلف بالموضوعية والأمانة والنزاهة، لأنها يتتجنب - في الغالب - التدخل في الصراعات الدائرة وفي حوارات أبطاله وموافقهم أو في حركة الأحداث الروائية بطريقة مكشوفة أو مقصومة، حتى ليشعر القارئ، في بعض الأحيان، أن الكثير من الشخصيات السلبية أو الوصولية والانتهازية تحظى بشيء من عطف المؤلف ورعايته عن طريق منحها الحرية للتعبير عن وجهات نظرها ومنظوراتها الخاصة، ويتمثل المنحى البوليفوني أيضاً بالعناية الفائقة باظهار التباين في اللهجات واللغات الغيرية داخل الحوار الروائي، حتى بات بالأمكان فحص المستويات اللهجية المختلفة لمختلف الشخصيات والشرائح الاجتماعية داخل الفضاء الروائي فحصاً لسانيّاً بالاستعانة بمنطلقات علم اللغة الاجتماعية Sociolinguistics

ذلك أن هذا التنوع في مستوى الكلام Parole الذي تنتجه الشخصية الروائية بوصفه فعالية فردية خاصة ومتصلة بالمارسة والتعديل والانحراف بعيداً عن مستوى اللسان laague المجرد والمطلق، هذا التنوع الكلامي لا يخلو من مظهر أيديولوجي وسوسيولوجي واضح، ذلك - حسب باختين - ((إن المتكلم في الرواية هو دائماً، ودرجات مختلفة، منتج أيديولوجيًّا، وكلماته هي دائماً عينة أيديولوجية ولغة الخاصة برواية ما، تقدم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية ))<sup>(٦)</sup>.

ويمكن للناقد أن يتوقف طويلاً أمام ظاهرات الواقع والايديولوجيا في روايات غائب طعمة فرمان، الواقع بوصفه مرجعاً وسياقاً، والايديولوجيا بوصفها رؤياً ومنظوراً ووعياً للعالم، أن كون روايات غائب طعمة فرمان واقعية، لا يعني بالضرورة أن صورة الواقع الخارجي بوصفه مرجعاً هي صورة انعكاسية لهذا الواقع بكل تفاصيله، بل يمكن القول أن ظاهرات الواقع الخارجي في روايات فرمان متبدلة وحركية وبعيدة عن المظهر التسجيلي أو الفوتوغرافي أو الطبيعي فواقعية غائب طعمة فرمان قد تطورت من رؤيا واقعية انتقادية ظهرت لأول مرة في كتاباته القصصية عبر مجموعتين قصصيتين خمسينيتين مبكرتين هما : " حصید الرحى " ١٩٥٤ و " مولد آخر " ١٩٥٩ ، وقد كانت هذه الواقعية تتسم بالرغبة في إدانة الواقع الخارجي وتعريته وكشف معاناة الإنسان وعداياته واستلابه، إلا أن هذه الواقعية الانتقادية Critical Realism قد راحت تقترب من منحى الواقعية الاشتراكية وخاصة في الرغبة في تشيرير الواقع، وفي انتقاء ما هو نموذجي ومعبر ودال في هذا الواقع،

وفي الكشف عن ممكناً وطاقات التغيير داخل المجتمع بالإشارة إلى "الوعي الممكن" المغيب أو المستلب أحياناً ونجد هذا التحول نحو هذا اللون من الواقعية الذي يمكن أن نسميه بالواقعية الحديثة أو الجديدة متمثلاً بشكل أساس في رواية "النخلة والجيران" ١٩٦٦ وهي أول رواية ينشرها المؤلف بعد مجموعتين قصصيتين ونحن هنا نستبعد مصطلح الواقعية الاشتراكية عن قصدٍ لأننا نرى أن هذا اللون لم يتبلور بشكل كامل ونموذجي في الأدب العربي عموماً وفي أدب غائب طعمة فرمان خاصةً ونفضل عليه مصطلح الواقعية الحديثة أو الجديدة، أو مصطلح الواقعية بشكل مطلق.

واقعية "النخلة والجيران" هي واقعية مجتمع يتحول : ثمة بني اجتماعية واقتصادية وثقافية تسير في طريق التداعي والسقوط والتقوض، وفي مقابلها تتشكل -ربما على أنقاضها- بني وقيم ثقافية وأخلاقية بديلة، وعملية التحول هذه هي عملية موضوعية أفرزتها ظروف الحرب العالمية الثانية، وفي غمار هذا المخاض القاسي تسحق الكثير من الشخصيات، وتولد ولادة جديدة شخصيات أخرى، ويمكن أن نلاحظ هنا أن سلطة الواقع في هذه الرواية، وكذلك في عدد آخر من الروايات اللاحقة مثل "القريان" و "ظلال على النافذة" وإلى حد ما "المخاض" تكون مهيمنة إلى درجة كبيرة، وتبدو الشخصيات الروائية منفعلة - أكثر من كونها فاعلة - بهذه السلطة الخارجية، ومستلبة أحياناً، على الرغم من محاولتها زحزحة الواقع أو تغييره أحياناً، إلا أنها نعتقد أن هذه السلطة لم تحول روايات هذه المرحلة إلى وثيقة تسجيلية أو إلى انعكاس آلي وساذج للواقع الخارجي، فالواقع هنا يمر عبر وعي تأويلي

يلتقط ما هو نمودجي ومتتحول في الظاهرة الواقعية، لكنه - وهذا ما يجب أن نعترف به - يمتلك كثافة حسية وبصرية ومكانية عالية، لكن هذه السلطة الطاغية للواقع سرعان ما تخفف من قبضتها في روايات أخرى مثل "خمسة أصوات" والمرتجي والمؤجل" و"آلام السيد معروف" و"المركب" فيبدو الواقع أكثر اختزالاً وأخف وطأة وظلاً مما يتبع الفرصة للشخصيات الروائية أن تتحرك بحرية أكبر، حتى ليمكن أن نعد هذه الروايات من فنط "رواية الشخصيات" بينما نعد النمط الأول من الروايات من نمط رواية الحدث" أو رواية الواقع الخارجي" لذا تتحرك الشخصيات الروائية في هذا النمط الثاني وفق منطق ذاتي تتحكم فيه العلاقات الفردية والاجتماعية والنزوات الشخصية إلى حد كبير حتى ليبدو الواقع الخارجي مجرد خلفية أو أكسسوار ثابت بعض الشيء، وتكتسب أهمية خاصة هنا التبدلات والتحولات الذهنية والثقافية داخل وعي الشخصيات الروائية، هذه الشخصيات التي تنتهي في الغالب إلى شرائح المثقفين المختلفة : أدباء صحفيين، فنانين، موظفين تجار، بورجوازيين صغاري، أصحاب مصالح.. الخ في مقابل شخصيات شعبية في روايات الواقع الخارجي" تنتهي إلى شرائح اجتماعية عمالية وفلاحية: عمال، فلاحين، كسبة، جنود، ربات بيوت.. الخ، كما يمكن ملاحظة تباين البنية المكانية في كلا النمطين أيضاً بين بيئه شعبية وأخرى قريبة من بيئات المثقفين والبورجوازيين، ولتحديد علاقة الشخصيات الروائية في عالم غائب طعمة فرمان بالواقع الخارجي وبالتجربة الروائية فسوف نشير إلى التصور النقدي الذي يقدمه الناقد روبرت شولز والذي يرى فيه أن بالإمكان إرجاع جميع المؤلفات الروائية

إلى ثلاثة أنماط أولية، هذه الأساليب الأولية في الرواية تقوم هي الأخرى على علاقات احتمالية بين العالم الروائي وعالم التجربة : (١) يمكن لعالم الرواية أن يكون أفضل من عالم التجربة أو أسوأ منه أو مساوياً له، وعالم الرواية تتضمن مواقف نسميتها الموقف الرومانسي والساخرة والواقعية، وستستطيع الرواية أن تقدم إلينا العالم المتبدلي في (الساتير) - أي الرواية الساخرة - أو العالم البطولي في الرومانس Romance أو عالم المحاكاة في التاريخ )<sup>(٧)</sup> ويمكن لنا أن نعيد تنظيم هذا التصور في المجدول التالي :

- ١- عالم الرواية أفضل من عالم التجربة --> الرومانسي (العالم البطولي في الرومانس).
- ٢- عالم الرواية أسوأ من عالم التجربة --> الساخرة (الساتير أو الرواية الساخرة).
- ٣- عالم الرواية يساوي عالم التجربة --> الواقعية (عالم المحاكاة في التاريخ ).

في قراءتنا لروايات غائب طعمة فرمان لم نجد محاولة لخلق عالم بطولي أو شخصية بطلية، على غرار ما نجده في روايات " الرومانس " أو في الملحم القديمة، أو حتى في روايات الواقعية الاشتراكية التي ت نحو خلق شخصية " البطل الإيجابي " كمظهر مجسد للوعي الممكن، وخلافاً لما هو متوقع فإن روايات فرمان تخلو من شخصية البطل الإيجابي، بخصائصها النموذجية الإيجابية، وإن كانت تتتوفر على بعض الشخصيات الإيجابية النسبية، أو تلك التي تحول مواقعها في اللحظة الأخيرة نحو موقف فاعل وإيجابي وأن ظلت بعيدة عن إنماذج الشخصية

الإيجابية في أدب الواقعية الاشتراكية، ما وجدناه حقاً هو ذلك التكافؤ بين عالم الرواية وعالم التجربة الواقعية، فالشخصيات هي في الأغلب شخصيات اعتيادية تخلو من مظاهر البطولة المعروفة وقد تكون أحياناً شخصيات سلبية أو ضعيفة لكنها لا تهبط إلى مستوى شخصيات الرواية الساتيرية الساخرة، إن شخصيات غائب طعمة فرمان - وهو مرة أخرى يلتقي بنجيب محفوظ - هي شخصيات متواضعة وتحمل الكثير من الخصائص المتناقضة الإيجابية والسلبية : الخير والشر، الشجاعة والجبن، التسامي والانحطاط، إنها بكلمة واحدة شخصيات واقعية منتقة بعنابة خاصة من الواقع الاجتماعي ذاته لكنها مقدمة عبر منظور وظيفي خاص، وما يلفت النظر أن تأتي رواية "المركب" وهي على ما نعلم آخر رواية نشرها المؤلف قبيل وفاته - محشدة بشخصيات رواية تفتقد إلى أي مظهر بطولي أو إيجابي أصيل وتغرق في صراعات وتناقضات وتفاهات يومية لا حد لها ، والرواية قريبة في بنائها وعالماها من رواية "خمسة أصوات" - وهي أيضاً شبيهة بروايات نجيب محفوظ "ميرamar" و "قشتير" و "يوم قتل الزعيم" ، وشخصياتها قريبة إلى حد كبير من نمط "البطل الضد" Anti - hero أو البطل الابطولي.

تضُم رواية "المركب" خمس شخصيات رئيسة هي : المهندس عصام والصحفي رائد، والفنان خليل ورئيس الشعبة شهاب، والموظف الشيخ عبد المنعم، تبدأ الرواية عندما تلتقي أربع من هذه الشخصيات - باستثناء شهاب - في شارع أبي نواس للالتحاق بالمركب الذي سيقل موظفي الدائرة إلى جزيرة أم الخنازير في سفرة نهرية ترفيهية، لكن شهاب يخون أصدقاءه ويعطيهم موعداً خاطئاً، ولذا فعندما يصلون إلى

مكان المركب، يجدون أنه قد انطلق، ومن هنا يبدأ الصراع وتبعد الشروحات والتمزقات داخل الشخصيات الروائية، ويكشف شهاب منذ البداية عن نزعته الانتهازية الوصولية وتصميمه على إبعاد أصدقائه عن هذه السفرة الترفيهية لتحقيق مآربه الذاتية وتروح تكتشف لنا هذه الشخصيات عبر استذكارات ومونولوجات تتناوب فيها الشخصيات السرد الروائي في فقرات مستقلة ومترابطة، ومع أن الشخصيات التي خدعت في السفرة هي أربع فقط، إلا أن المؤلف يسهو - ربما من باب الإسقاط وتذكر رواية "خمسة أصوات" عند يقول على لسان رائد الذي يحاول أن يتلقى صديقه عصام بوصفه "أحد الخمسة المخدوعين في سفرة أم الخنازير في تلك الجمعة الحزينة".<sup>(٨)</sup>

وإضافة إلى شخصية شهاب الأصولية الضعيفة التي ترتضي في النهاية بزواج مصلحي نجد أن جميع الشخصيات تكاد تتخلى عن قيمها وموافقتها وزواهتها : رائد، الصحفي والكاتب والمناضل القديم يتخلى عن عقيدته ومارس أحط أنواع الخداع والافتراء، وعصام، المهندس، خريج إنكلترا، يتخلى عن زوجته ليس وابنه هاني ويبداً بتسلق سلم المناصب ضارباً القيم عرض الحائط، وخليل الفنان الجاد يتخلى عن حسنته وعن فنه، وزعنته الإبداعية ويرتضي القيام بأعمال الرسم التجاري مجرد من أي إبداع حقيقي، وهو في اللحظة التي يقرر فيها أن يعود إلى أصالته عن طريق رسم لوحة لشذر يصاب بالإخفاق عندما يطرد من البيت، أما الشيخ عبد المنعم فقد ظل يعيش على ذكرياته وأوهامه حالماً بأن يدونها في شكل مذكرات، لكنه يظل يحلم فقط ولا يحقق شيئاً بعد أن اختطفه الموت فجأة من بين أسرته. أن اللازمة التي

تتكرر في الرواية هي أن عصرنا هو عصر التخلّي، ويقف عصام في نهاية الرواية مشككاً في كل شيء : في المرضة وصال، وفي عمله، في المدير وفي الآخرين، وكأن كل شيء بني على خدعة كبيرة، وبشبه نفسه وأصدقائه بالحالين الذين عادوا خالي الوفاض: ((كم مركتاً عبر إلى أم الخنازير في هذه الأشهر الثلاثة، كم سفرة سارة أو محزنة جرت منذ ذلك الحين، وكم تخلف من أولئك الذين يلاحقون أملأ يفلت من بين أيديهم كسمكةٍ زلقة ؟ )) (( دائمًا هناك حالمون بسفرات مريحة، سندباديون تهربوا وبحريون يعودون بكنز خالي الوفاض ويشكوك أيضًا ))<sup>(٦)</sup>.

ولكن، وعلى الرغم من الأخفاقات والهزائم التي تلاحت معظم شخصيات غائب طعمة فرمان في هذه الرواية، وفي أغلب الروايات الأخرى، فهي في الأغلب لا تعيش عزلة فردية موحشة، وربما يمكن استثناء رواية "آلام السيد معروف" في هذا المجال - بل نجدها محكومة بعلاقات اجتماعية وأسرية وفردية متبادلة ومحكمة إلى حد كبير، فهي، مع مظاهرها الإشكالي الأغلب، لا تسقط في العزلة والفردية.

ومن هنا نجد أن أغلب شخصيات غائب طعمة فرمان هي شخصيات تكافئ عالم التجربة الواقعية والتاريخية بمفهوم روبرت شولز، بمعنى أن عالم الرواية يساوي عالم التجربة، ولذا تسقط في هذه الروايات كل الأوهام الخاصة بتفوق الشخصية الروائية وارتفاعها أو تساميها على عالم التجربة (كما يحدث مثلاً في الملحم أو في غاذج معينة من أدب الواقعية الاشتراكية)، ويمكن أن نستشف مثل هذا الموقف من حوارات الشخصيات الروائية ذاتها، ففي الصفحات الأخيرة من رواية "المترجع والمُؤجل" يقول بحبي سليم بحرارة (( لا مكان للقديسين الطيبين حقاً

في هذا العالم.. ولا مكان لهم إلا في كتب الدعوات والابتهاج الذي هو عجزٌ عن مواجهة العالم والتحكم في المصير )١٠(.

شخصيات غائب طعمه فرمان هي شخصيات متناقضة، تحمل في أعماقها الخير والشر، القوة والضعف، الأبيض والأسود معاً، ولذا فهي قلما تصل إلى نهايات سعيدة أو حاسمة، بل تظل نهاياتها مفتوحة على آلية مجهولة وغامضة، كما هو الحال مثلاً في نهاية "المركب" و"المترجبي والموجل" و "القريان" وغيرهما، وهي في سيرورتها هذه تتعرض داخل إطار اجتماعي وتاريخي : هو المجتمع العراقي منذ مطلع هذا القرن وحتى الثمانينات، فإذا ما كانت "النخلة والجيران" تلتقط مشاهد الحياة العراقية خلال فترة الحرب العالمية الثانية، فإن رواية "القريان" تعود إلى فترة ما بين الحربين الكونتينيين، وتحاول أن تتماهى مع هذا الواقع وترمز له بطريقة ترميزية تذكرنا إلى حد ما فعله نجيب محفوظ في رواية "أولاد حارتنا" ، فإذا ما كان نجيب محفوظ يحاول إعادة كتابة تاريخ البشرية في روايته تلك، فإن غائب طعمه فرمان حاول أن يكشف عن جدل الصراع والتناقض داخل بنية المجتمع العراقي بعد الحرب العالمية الأولى.

فالشخصيات ت تلك حضورين في آنٍ واحد : الحضور الحسي والفردي بوصفها شخصيات تأرخية معينة، والحضور الرمزي بوصفها رمزاً لفئات وشخصيات وشراائح اجتماعية في طريق السقوط والصعود، شخصية "دبس" مثلاً هي شخصية فردية محددة، لكنها أيضاً تمثل رمزاً لطبقة سقطت تاريخياً وأفسحت المجال لنوع جديد من السيطرة تتمثل شخصية حسن العلوان، رمز السلطة الطبقية والسياسية الجديدة في

العراق لما يمكن القول - تأويلياً - أن المقهى ذاته هو العراق أرضاً، وشخصية مظلومة هي رمز للشعب العراقي - مثلما رمز نجيب محفوظ بشخصية (زهرة) للشعب المصري في رواية "ميرamar" وتصور روايات "خمسة أصوات" و"ظلال على النافذة" مراحل معينة من تاريخ العراق خلال الخمسينيات، بينما تتناول رواية "المخاض" مطلع الستينيات وتقف رواية "المركب" عند نهاية الستينيات، وتلتقط روايتا "المترجع والموجل" و"آلام السيد معروف" لحظات من حياة الفرد العراقي في المغترب في حنين نوستالجي للماضي وللوطن، وجليلٌ أن هدف الروائي لم يكن يتحدد في تقديم هذا المسح العريض - البانورامي - لتأريخ العراق الاجتماعي - فقط، بل كان يفعل ذلك بوصف هذا التاريخ جزءاً من تجربته الشخصية نفسه، بوصفه شاهداً أو مشاركاً في ذلك التاريخ، وهذا ما يكسب العرض الروائي مصداقية ومقبولية على مستوى التلقى القراءة، فالتجربة الروائية، في روايات غائب طعمة فرمان، تطل دائماً عبر وعي الشخصيات الروائية ذاتها - بوصفه وعيًا ذاتياً - وليس بكونها تأريخاً موضوعياً مجرداً أو مستقلاً عن الممارسة الشخصية واليومية للشخصيات ذاتها، ولذا فإن البنية السردية عند غائب طعمة فرمان تنحو بشكل عام نحو أشكال السرد الذاتي حيث يحيط الرواوي الضمني السرد إلى الشخصية الروائية التي تتضطلع بدورها بمهمة السرد الجزئي أو الكلبي.

وعن القول إن تطور أساليب السرد في روايات غائب فرمان هو تجسيد لتتطور البنية السردية في الخطاب الروائي منذ منتصف الستينيات وحتى نهاية الثمانينيات، فالروائي يعلن قطبيعته الواضحة عن أساليب السرد التقليدي القائمة على حضور الرواوي كلي العلم الذي يدير الأحداث

على هواه ويحرك شخصياته كما يشاء وينتقل غائب طعمة فرمان إلى مستويات السرد الذاتي عن طريق توظيف ضمائر السرد المختلفة وتوظيف طاقة الحوار والبناء المشهدية، الذي يتتطور في رواية " ظلال على النافذة " إلى بنية المشهد المسرحي أحياناً، لكننا من جهة أخرى لا نعد وجود فجوات ارتداد في البنية السردية تمثل في ظهور بعض مستويات التقرير أو التلخيص أو الوصف التي تقدم في الغالب بطريقة السرد الموضوعي وعن طريق ظهور طارئ أو عرضي للراوي كلي العلم.

في رواية " ظلال على النافذة " مثلاً يبدأ الفعل الروائي من لحظة تخلخل حالة سكونية مستقرة في حياة أسرة الأب عبد الواحد عندما تهرب (حسيبة) زوجة فاضل ابن عبد الواحد وتواجه الأسرة هذا الموقف المخزي - اجتماعياً - حيث تبدأ عمليات بحث وتأمل تشارك فيها جميع الشخصيات الروائية التي تقوم بالتناوب أو التعاقب برسم ملامح البنية السردية للخطاب الروائي، وعملية البحث هذه تذكرنا بعملية البحث التي يقوم بها بطل رواية " المخاض " عن أخيه عدنان، إلا أن البحث هنا يتخذ مظهراً جماعياً وشاملاً ولذا يكتسب درجة أعلى من التوتر والشد. ويفتح الروائي السرد باستبطان وعي الأب عبد الواحد، عن طريق توظيف المنولوج المروي The Narrated Monologue عبر استخدام ضمير الغائب : (( العُم عبد الواحد مهموم يجاهه مشكلة لم يجدها طوال حياته ولم يجدها أحدٌ من آبائه وأجداده، ولا من أقاربه الأقربين والأبعدين، ولا أحد من حيه القديم، ولا عائلة واحدة في حييه الجديد، في أغلب الظن ))<sup>(11)</sup>، في هذا النص استبطان لوعي الشخصية الروائية داخلياً عن طريق لونٍ من ألوان السرد الذاتي الحديث

الذي يتخذ في بعض الأحيان مظهراً "السرد السيكولوجي" بمصطلحات الناقدة دوريت كوهن<sup>(١٢)</sup>. حيث التقييد بأفعال الاستذكار حتى مستوى البنية اللغظية، إلا أن السرد يتخذ أحياناً مظهراً مباشراً وموضوعياً ينبع عن ظهور الراوي الشامل أو كلي العلم، كما هو الحال في المطلع الاستهلاكي للرواية :

(١) عبد الواحد الحاج حسين نجاح مرموق، ورث التجارة من سابع ظهر، وتدرب في صنع المهدود والتوابيت إلى صنع موبيليات العرائس التي كان يسميهما "مال بيات" والعم عبد الواحد، أبو ماجدة الوردة، حاضر البديهة، شغوفُ بأخبار الناس)<sup>(١٣)</sup>.

مثل هذا السرد لا يمكن أن يعد استبطاناً أو قراءة داخلية لأفكار أووعي الشخصية الروائية وإنما هو سرد خارجي يقيمه راوٍ كلي العلم، لكن هذا المظهر - على مستوى البنية السردية - هو مظهر طاري وجزئي لأن السرد الذاتي - عن طريق الشخصيات الروائية - يظل هو اللون المهيمن، حيث تتنوع أساليب هذا السرد وتقنياته عن طريق توظيفه المونولوج الداخلي والضمائر السردية المختلفة وبنية المشهد ومستويات الحوار المختلفة التي تتضادر داخل بنية سردية متعددة الأصوات (يوليفونية) تمنح حرية كبيرة لظهور الأصوات الغيرية والتبييرات والرؤى المتصادرة في فضاءِ روائي متسع ومشتبك بتلك رواية "ظلال على النافذة" بنية سردية هندسية متناسقة ومنضبطة إلى درجة الсимetryة الصارمة التي تذكرنا ببناء المسرحية الكلاسيكية، فالرواية تقع في أربعة فصول، ويحمل كل فصل عنواناً مشتركاً هو "ظل" فتكون بمجموعها أربعة ظلال، إشارة إلى عنوان الرواية ذاته : "ظلال على النافذة" وتضيء الإشارة التي وضعها المؤلف قبل المتن الروائي إلى دلالة

التسمية حيث يشير إلى أننا نفر في حياتنا بتجارب يورق لنا بعضها أحجات من الذكريات.. ثم نخلفها وراءنا في سير القافلة الذي لا يبني، ونحسب إننا قد نسيناها، وأن رياح العمر قد ذرتها، ولكننا نفاجأ بها أحياناً تطل علينا، مع تقدم العمر، كظلال على نافذة ذاكرتنا )<sup>(١٤)</sup>. في هذا المتن الصغير الذي يسبق المتن الأصلي والذي يسمى بالمناصلة<sup>(١٥)</sup>، Paratex أو بعتبات النص نجد ربطاً بين مفهوم الظلال في الرواية والطبيعة الاسترجاعية والاستذكارية لفعل السرد ذاته، وهو ربط يتصل اتصالاً مباشراً بالعنوان ذاته.

ثم نجد لاحقاً أن كل فصل أو "ظل" ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام أو مشاهد، تماماً مثلما يتضمن الفصل المسرحي عدداً من المشاهد الثابتة في المسرحية الكلاسيكية، فيكون عدد المشاهد اثني عشر مشهداً، وما يؤكد سيمترية هذا التوزيع أن المشهد الأخير في كل "ظل" - وهو المشهد الثالث تحديداً - مصوغ بطريقة الحوار المسرحي، فهو نص مسرحي مضمّن داخل النص الروائي وهو ما يمكن أن ينحو بالرواية نحو مظاهر ميتا - رواية Meta-fiction وهذا النص المسرحي يكتبه الابن شامل، وهو فنان مسرحي، ويقدم فيه تصوره أو رؤيته لأزمة أسرته، وهو يقف في مقابل - ما يمكن أن نعده بالنص أو المتن الرئيس الذي يكتبه الابن ماجد، وهكذا يمكن القول إننا في هذه الرواية نقف - على الأقل - إزاء منظوريين : منظور ماجد - الروائي - ومنظور ماجد - المسرحي إضافة إلى منظورات الشخصيات الأخرى، ونلاحظ أن كل مشهد يكشف بدوره عن رؤيا إحدى الشخصيات أو أكثر، حيث يهيمن غالباً السرد عن طريق استخدام ضمير الغائب في لونِ من السرد الذاتي المتماهي مع المونولوج المروي والسرد السيكولوجي، إضافة إلى بعض الاستطلاقات والنتوءات

التقريرية الخارجية التي تقدم عبر الراوي كلي العلم، وتشكل رؤيا ماجد الاستثناء الوحيد، فهو يقدم رؤياه عبر توظيف ضمير المتكلم مباشرة بطريقة قربة من السيرة الذاتية (الأوتوبوغرافيا) والاعترافات الشخصية، وإذا ما كان المشهد الثالث من كل فصل أو "ظل" مكرساً لرؤيا شامل - التي تقدم عن طريق بناء المشهد المسرحي - فإن المشهد الثاني من كل فصل أو "ظل" مكرس - بطريقة هندسية دقيقة - لرؤيا ماجد . المصوغة بطريقة السرد الروائي الذاتي باستخدام ضمير المتكلم، أما المشهد الأول من كل فصل فتتقاسمه بقية الشخصيات الروائية وبشكل خاص شخصية الأب. عبد الواحد والابن الأوسط فاضل، والابنة فضيلة.

وعند استقراء البنية السردية للرواية نجد فوأً عضوياً على المستويين الأفقي والعمودي فعلى المحور الأفقي يتلازم المشهد المسرحي، ورؤيا ماجد إضافة إلى رؤى الشخصيات الأخرى ضمن بنية الفصل أو الظل الواحد من جهة وعلى امتداد النمو الأفقي العضوي للأحداث الروائية بصورة عامة، أما على المحور العمودي فالمشهد المسرحي، وكذلك رؤيا ماجد ورؤى بقية الشخصيات تتلازم بدورها مع نظائرها في بقية الفصول، حتى يمكن إيجاد خيط سري يربط المشاهد المسرحية الأربع، ومثل هذا الرابط يمكن أن نجده في المشاهد أو الأقسام الخاصة بروءيا ماجد، وكذلك هو الحال بالنسبة للأقسام المخصصة لرؤى بقية الشخصيات، ويتبين من الترسيمات التالية تشكل النسق الثلاثي وتكراره داخل كل "ظل" أو فصل، ولو شئنا الدخول في مزيد من التفاصيل لوجدنا أن النص المسرحي يمكن أن يشكل وحدة نصية داخلية تقف إلى جوار البنية النصية السردية الأصلية للرواية، تعارضها وتتعالق معها في آنٍ واحد، ونجده هنا أن المسرحية تحول من مسرحية

عامة إلى مسرحية عن الممثلين أنفسهم حيث يعلن جبار - وهو أحد الممثلين - "صرنا نحن مسرحية" <sup>(١٦)</sup>. كما تبدأ الشخصيات المسرحية - وبشكل أدق الممثلون / بالتمرد على المؤلف المسرحي شامل عندما تصر على أن ترسم مساراتها وخباراتها، وهو أمر يذكرنا بما فعله الكاتب المسرحي الإيطالي بيرانديلو في مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" <sup>(١٧)</sup>. ويخيل لي أن المؤلف كان يتقصد الإحالـة إلى هذه المسرحية بوصفها نصاً غائباً عندما يعلن علوان وهو أحد الممثلين بطريقة لها دلالتها : (( صرنا شخصيات تبحث عن مؤلف، والمؤلف لا يريد أن يسمع )) <sup>(١٨)</sup>، وهو ما يجعل من رواية "ظلال على النافذة" تفترـب من رواية النص <sup>(١٩)</sup> أو الميتا رواية أو ما وراء الرواية.

وفيما يلي ترسـيمـة لظلـال أو فصـولـ الروـاـيـةـ الأـرـبـعـةـ وـمـشـاهـدـهاـ أوـ أـقـاسـامـهاـ الفـرعـيـةـ، وـقدـ أـثـرـنـاـ أـنـ نـرـقـمـ الـظـلـالـ،ـ لأنـهاـ فـيـ الأـصـلـ غـيـرـ مـرـقـمـةـ،ـ تـجـنبـاـ لـلـبـسـ وـالتـداـخـلـ :

رقم الظل والصفحة	المشهد الأول - وجهات النظر والضمان	المشهد الثاني - وجهات النظر والضمان	المشهد الثالث / وجهات النظر
الظل ١ من ص ٩	وجهة نظر الأب. عبد الواحد / ضمير الغائب	- وجهة نظر ماجد - ضمير المتكلم	مشهد مسرحي / وجهة نظر شامل
الظل ٢ من ص ٧٩	وجهات نظر: الأب فاضل، فضيلة ضمائر الغيبة	- وجهة نظر ماجد - ضمير المتكلم	مشهد مسرحي / وجهة نظر شامل
الظل ٣ من ص ١٤١	وجهات نظر : نعيمة، فاضل، الأب ضمائر الغيبة	- وجهة نظر ماجد - ضمير المتكلم	مشهد مسرحي / وجهة نظر شامل
الظل ٤ من ص ٢٢٣	فضيلة، فاضل ضمائر الغيبة	- وجهة نظر ماجد - ضمير المتكلم	مشهد مسرحي / وجهة نظر شامل

ويكن القول إن بنية " ظلال على النافذة " .. هي بنية درامية متصاعدة، تنمو فيها الأحداث داخلياً عبر سياق شيء خطى زمنياً - مع قطع لهذا النسق على مستوى استحضار الماضي - إلا إن الرواية في بنيتها السردية العامة، لا تقوم أساساً على فعل الاستذكار والاسترجاع كما يوحي بذلك العنوان أو "المناص" التمهيدية الذي أشرنا له والذي عد الرواية بمثابة استذكارات للماضي أو " ظلال على نافذة ذاكرتنا " فالمؤلف لا يفعل مثل مارسيل بروست في رواية " البحث عن الزمن الضائع " عندما يحاول استحضار صورة الماضي عن طريق آلية الاستذكار، وإنما يلجأ إلى وسائل البناء الدرامي المتصاعد والتي يشكل فعل الاستذكار جزءاً محدوداً منها ليس ألا، وربما يومئ فعمل الاستذكار في "المناص" المذكورة إلى أن المؤلف - في غريته - إنما يستحضر من الماضي، وعن طريق فعل الاستذكار، تلك الأحداث التي يرويها لنا درامياً.

وتظهر في تقنيات السرد الروائي أيضاً بعض المظاهر السردية الشفوية التي تبرز فيها شخصيته المروي له إلى جانب شخصية الراوي، كما هو الحال مثلاً في رواية " المرتحي والمؤجل " التي تشبه في تركيبها العام وشخصيتها رواية " خمسة أصوات " التي كتبت قبلها، وهي أيضاً قريبة من رواية "المركب" التي كتبت بعدها، فهنا أيضاً مجموعة من الأشخاص - جلهم من فئة المثقفين وال المتعلمين - الذين يلتقطون في المفترج، وتبدأ الرواية بفعل سردي شفوي عندما يبدأ ثابت حسين يروي لأبنه المريض حسان شفاهياً حكاية عن صديقه يحيى سليم المقيم خارج الوطن " ويتحول ثابت حسين، إلى راوٍ أو سارد من الدرجة الثانية يسرد أحداثاً روائية تتعلق بغيره إلى مروي له مجسد وممسرح هو ولده المريض

والمقدّس حسان، إن ثابت حسين هنا - مثله مثل شهزاد - يصبح هو الراوي في بنية حكاية إطارية واسعة، إلا أن هذه البنية الإطارية تنكسر أحياناً لتفسح المجال أمام استبطان لاوعي الشخصيات القصصية الأخرى، ومنها شخصية ثابت حسين نفسه ومجموعة أصدقائه من المثقفين المغتربين خارج وطنهم مثل يحيى سليم وصالح جميل وعلوان شاكر وغيرهم، وبشكل عام تتحقق البنية الإطارية للحكاية الشفوية التي يرويها ثابت حسين إلى ولده حسان وظائف سردية عديدة، منها الوظيفة التفسيرية التي يضطلع بها هذا اللون من السرد من الدرجة الثانية، إضافة إلى الوظيفة التعليقية كما نجد ذلك في المقطع الافتتاحي من الرواية :

(١) أحدثك، يا حسان، عن أناس من بلادك، رحلوا طلباً للعلم أو للرزق أو هرباً من ظروف قاسية، وقالوا ما هي إلا أعوام ونعود موفوري الصحة والعلم، ولكن الغربة استطالت فراحوا ينسجون على منوالها قصصاً لهم وحكايات..).

هنا تتضح الوظيفتان التفسيرية والتعليقية لهذا الضرب من السرد الثنائي الشفوي الإطاري الذي يكاد يمثل العمود الفقري للبنية السردية، وأن كان لا يتحول إلى البنية الوحيدة على مستوى الخطاب الروائي.

وبعد فإن تجربة غائب طعمة فرمان غنية ومتعددة الجوانب، وهي تتبيح الفرصة للناقد لمراقبة تطور آليات السرد الروائي، وإعادة تشكيل الواقع والمتن الحكائي بشكل عام داخل مبني حكائي أو خطاب سردي متكمّل، كما تدفع الباحث للتوقف بشكل خاص لفحص تحجّبات العالم الخارجي داخل التجربة الروائية وتأثير ذلك على نحو الشخصية الروائية والمسارات التي يتخذها المظهر الأيديولوجي للخطابات الروائية وأشكال

تبليور رؤيا العالم - بمفهوم لوسيان غولدمان عند المؤلف، وتكسب أهمية خاصة المستويات الخاصة بتكون البنية المكانية والحركة الداخلية لأنساق الزمن المختلفة، وهي بعد ذلك ميدان خصب يفصح عن تبليور المنظور البوليغوني (متعدد الأصوات) في الرواية العربية، وهي بالقدر ذاته اختبار مهم للرواية العربية الواقعية، وكشف لقدرها على التحول والتتطور في عالم سريع التبدل والانفتاح.

تجربة غائب طعمة فرمان الروائية من التجارب العربية الخصبة التي أعطت للرواية العربية عموماً وللرواية العراقية بشكل أخص ذلك التحسّن العميق بحركة الواقع الاجتماعي والقدرة الوعائية على إعادة خلقه وانتاجه عبر وعي ذاتي تأويلي ونقدی يحترم ما هو إنساني ويؤمن بالسيطرة الاجتماعية والتاريخية لحركة العالم والأشياء، وبطلق الحرية الكاملة للأصوات والرؤى والتأثيرات السردية للتعبير عن ذواتها بروح ديمقراطية مفتوحة ضمن إطار بنية سردية بوليفونية واعية.

الهواشم :

- ١- أحمد ، عبد الله "نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٣٩ - ١٩٨٠" ، مطبعة شقيق ، بغداد ، ١٩٦٩ ، ص ٨٤ - ٨٥ .

-٢- ثامر ، فاضل "مدارس نقدية - في إشكالية النقد والحداثة والإبداع" دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٢٢٢ - ٢٤٠ .

-٣- انظر مثلاً رأي عبد الجبار عباس المشور في كتاب "الرواية في العراق ١٩٦٥ - ١٩٨٠" د. نجم عبد الله كاظم ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٣٢ ، والذي يقول فيه : "في الواقع إن في تاريخ الرواية العراقية الحديثة مرحلتين ، النخلة والجيران ، هي الحد الفاصل بينهما" وأنظر رأي شجاع العاني الذي يذهب فيه إلى أن رواية "النخلة والجيران" أول رواية عراقية فنية : "في أدبنا القصصي المعاصر" د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٩٣ ، ٩٢ ، وأنظر فاضل ثامر : "معالم جديدة في أدبنا المعاصر" وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص ١٥٥ - ١٥٠ وبالذات دراسة "بين النخلة والجيران ورثاق المدق" مجلة الكلمة ، العدد (٤) ، آذار ١٩٦٩ ، بغداد .

-٤- منيف ، عبد الرحمن "آلام غائب السيد معروف" في مجلة "الهدف" العدد ١١٣٤ في ١٣١ / ١٩٩٣ ص ٣٦ .

-٥- ثامر ، فاضل "الصوت الآخر" الجوهر للخطاب الأدبي" ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص ٧١ - ٧٨ .

-٦- باختين ، ميخائيل "الخطاب الروائي" ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٢ .

-٧- شولز ، روبرت "البنيوية في الأدب" ترجمة حنا عبود ، دمشق ، ١٩٨٤ ، ص ١٥١ .

-٨- فومن ، غائب طعمة "المركب" ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص ٢٦٣ .

-٩- المصدر السابق ، ص ٢٨٣ .

-١٠- فرمان ، غائب طعمة "المرجبي والمؤجل" ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٣٧ .

-١١- فرمان ، غائب طعمة "ظلال على النافذة" ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٩ .

Cohn, Dorrit , Transparent Minds - Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction , -١٢

Princeton University 1983, P. 104-105.

-١٢- فرمان ، غائب طعمة "ظلال على النافذة" ص ٩ .

-١٤- المصدر السابق ، ص ٦ .

-١٥- يقطين ، سعيد "افتتاح النص الروائي" ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٩ ، بيروت ، ص ١١١ .

-١٦- فرمان ، غائب طعمة "ظلال على النافذة" ، ص ٢١٩ .

-١٧- بيراندللو ، لوبيجي ، "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" ترجمة محمد اسماعيل محمد ، القاهرة ، د. ت .

-١٨- فرمان ، غائب طعمة "ظلال على النافذة" ص ٢٩٥ .

-١٩- الموسوي ، د. محسن جاسم "رواية النص خطاباً أدبياً" في مجلة "الأقلام" العدد ١٩٨٨ [٥] ، بغداد ، ص ١٣ - ١٥ .

-٢٠- فرمان ، غائب طعمة "المرجبي والمؤجل" ص ٧ .



## رواية «المخاض» بين أزمة البطل وأزمة الواقع

في الصفحة الأخيرة من رواية «خمسة أصوات» يحمل سعيد أحمد حقائب السفر في هجرة خارج الوطن هارباً من جو الإرهاب والاضطهاد الذي كان يخيم على الحياة السياسية الاجتماعية في العراق قبيل ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨. ويترك سعيد أحمد «الصحفى التقى» عائلته وأصدقاءه في رحلة غامضة بحثاً عن الحرية والعمل والتجربة: وفي الصفحة الأولى من «المخاض» نجد كريم داود، بطل الرواية وقد عاد - عام ١٩٦٠ - إلى الوطن بعد رحلة استغرقت ست سنوات، عاد ليبحث عن الأشياء الالية والعزيزة التي تركها وراءه عاد ليبحث عن جذوره.

وليس من الصعب أن نكتشف حقيقة أن سعيد أحمد بطل «خمسة أصوات» يحمل الكثير من ملامح كريم داود بطل «المخاض»، وانهما في الواقع يشكلان إلى حد كبير شخصية واحدة تعيش ضمن مرحلتين متباينتين. وندرك في الوقت ذاته أن هذه الشخصية تستمد معظم ملامحها وتجاربها وهمومها من شخصية الروائي نفسه. فهناك الكثير من التمايز بين تجربة الروائي وتجربة بطل «خمسة أصوات»

و«المخاض» وخاصة في مسألة الهجرة خارج الوطن، وفي الموقف الطبقي والانتماء الفكري للكليهما، رغم أن هذا التمايل لا يصل حد التطابق. فرواية «المخاض» رغم استخدامها أسلوباً يوحى بأنها سيرة ذاتية للروائي نفسه بسبب استخدام ضمير المتكلم - الصوت الأول - في تقديم الأحداث الروائية، تظل خارج نطاق السيرة الذاتية وخارج إطار الرواية الاعترافية وتظل شخصية كريم داود شخصية روائية مستقلة لها ملامحها الخاصة رغم اتكائها على الكثير من تجارب وهموم الروائي.

وتتشكل العقدة الروائية خلال عملية البحث التي يقوم بها البطل عن أبيه وأسرته داخل أزقة وشوارع وضواحي مدينة بغداد بعد أن يكتشف بأن أسرته كانت قد غادرت محلته إلى مكان آخر أثر عمليات فتح الشوارع الجديدة التي أدت إلى تهدم معظم البيوت الشعبية في محلته.

ويهيمن هذا البحث على الجو الروائي تماماً، متفاعلاً مع المناخ السياسي الذي شهد العراق عام ١٩٦٠ والذي اتسم بتصفية كافة المظاهر الديمقراطية والتقدمية التي رسختها الثورة.

ويمكن أن نلاحظ هنا أن عملية بحث البطل عن أبيه وأسرته تكتسب قيمتين: قيمة حسية واقعية تتمثل في محاولة البطل العثور على أفراد أسرته، وقيمة استعارية رمزية تتمثل في بحث الفرد العراقي عن الحقيقة ضمن ظروف الواقع السياسي المتدهور بعد الستينات. وغالباً ما يتداخل هذان المستويان خلال حركة الأحداث الروائية، فنجد نوعاً من التوازن بين أزمة البطل الخاصة من جهة وأزمة الواقع السياسي للثورة الديمقراطية الوطنية من جهة أخرى.

ويجد البطل نفسه في بحثه عن أسرته يدور داخل حلقة مفرغة

تماماً. فهو يركض لاهثاً وراء سراب هارب. فما أن يعتقد أنه قد وضع يده على بداية الطريق الصحيح حتى يختفي كل شيء، ويعود لبحث آخر مضنٍ ومرهق حتى يتحول هذا البحث في بعض مظاهره إلى عملية مطاردة تكاد أن تكون كافكوية كتلك التي رأيناها في «القلعة». كما أن بحث البطل يذكرنا من ناحية أخرى ببحث بطل رواية «الطريق» لنجيب محفوظ عن أبيه، وبحث بطل أقصوصة «زعلاوي» لنجيب محفوظ أيضاً عن شخصية زعلاوي الأسطورية. فالبحث هنا أيضاً هو بحث لا مجدٍ ومحاولة لرمي الشباك على السراب.

ونرقي بطل «المخاض» يركض لاهثاً من مفارة إلى أخرى بحثاً عن بغيته. في البدء يعتقد أنه واجد أسرته في محلته، إلا أنه يصطدم بخيبة مريرة حيث يكتشف رحيل معظم أبناء محلته ومنهم أسرته عن المحلة بعد هدمها. ولكنه لا يستسلم لهذه الهزيمة ويحاول باصرار الوصول إلى أي بصيص يقوده إلى الحقيقة. إلا أن ما يحزنه أن تكون المصادفة هي الشيء الوحيد المحتمل الذي يستطيعه أن يبعث فيه بعض الأمل: «ترك السيارة والتفكير جانباً، وأخذت أولئك بمراقبة المارة على الرصيف، سلوة الذين لا عمل لهم، الصائعين، المعلقين أملهم على المصادفة، مثلما أعلق أمله في إيجاد أهلي كانت المصادفة تدفع إلى من الجانب غير المرئي أناساً لا أعرفهم». وتلعب هذه المصادفة دوراً كبيراً في بحث البطل هذا. ويمكن أن نقول بأن الرواية قد اعتمدت على عنصر المصادفة هذا أيضاً.

وهكذا فالمصادفة وحدها هي التي قادته لاكتشاف مكتب صديقه

القديم محسن إبراهيم الذي أصبح مهندساً مرموقاً، والذي كان يوصل رسائله إلى أهله. ولكن البطل يواجه هزيمة جديدة عندما يكتشف بأن صديقه المهندس كان قد انقطع منذ سنوات عن معرفة أخبار أسرته، إلا أنه ينصحه بالبحث عن اسكافي كان يوصل الرسائل إلى أهله. ويعرف بأن اسم ذلك الاسكافي هو رجب القندرجي. إلا أنه يفقد القدرة نهائياً على التوصل إلى مكان هذا المخلوق. وهنا تتدخل المصادفة ثانية، عندما يكتشف البطل أن داود زميله في وكالة الأنباء الأجنبية هو ابن رجب القندرجي. ولذا يعمد إلى بذل جهود كبيرة للالتقاء به. إلا أنه يواجه بانسحاق كبير إذ يجد رجب القندرجي وقد تحول إلى مخلوق مسحوق لا يفيده في شيء سوى أن يذكر له أن أباه كان قد توفي بشكل باس و أنه يجهل كل شيء عن مصير بقية أفراد أسرته. إلا أنه اكتشف فيما بعد بأن رجب القندرجي كان قد باع دكانه إلى الخلفة اسطه رحيم. وبمساعدة داود يتوصّل إلى دكان «الخلفة» إلا أنه يواجه خيبة جديدة، فالخلفة لا يعرف عما آل إليه مصير أسرته أيضاً لكنه يؤكّد له وفاة والده وتدهور الوضع المالي لأسرته. وهكذا ينقطع آخر أمل حقيقي له في عملية الملاحقة المضنية التي عاشها بتوتر وقلق. ويظل البطل يعيش حالة انكسار رهيبة إزاء هزائمه المتلاحقة، ولا يطّل أمل حقيقي اللهم إلا في بعض المعلومات التي تصل إليه عن أسرته، وهي قد تكون موافله لذات الوهم:

- «عرفت الكثير من أخبارهم. أخي أصبح جندياً يخدم في إحدى وحدات الجيش في معسكر خارج بغداد، لا أعرفه بالضبط، وأمي معه».

ونحس بأن البطل سيظل يلهمت وراء سراب خادع يتبعه حالما يقترب

منه.

أما على المستوى الرمزي فإن بحث البطل عن أسرته، إنما يرمي إلى البحث عن الحقيقة: حقيقة الواقع السياسي والاجتماعي من جهة، والبحث عن حقيقة فلسفية شاملة من جهة أخرى. ونجد البطل يلاحق هذه الحقيقة الهاوية باستمرار ويظل هذا الوضع - عدم القدرة على الوصول إلى معرفة يقينية مؤكدة حتى النهاية.

لقد كانت شخصية البطل تتحرك ضمن إطار من العلاقات الاجتماعية السياسية المحددة. كان البطل المهاجر، العائد حديثاً إلى الوطن، يحاول أن يد جذوره داخل هذا الوطن، بعد أن أحس بهذه الجذور مقلعة بعد أن وجد نفسه وحيداً غريباً عن الأرض التي ترعرع فيها. إنه يدفع الآن ضريبة الهجرة، بعد أن دفعها خارج الوطن أيضاً. كان على البطل أن يناضل - خلال تعرفه على الواقع الجديد - ضد الإحساس بالغرابة داخل وطنه: «أما الوحدة في الوطن، الغربة في الوطن، فشيء لا يتحمل على الإطلاق».

وخلال ذلك كله نستطيع أن نتابع مراحل تعرف البطل التدريجي إلى تناقضات وأبعاد الواقع السياسي الذي أفرزته ثورة الرابع عشر من تموز، وطموحة للخروج من أزمة الثورة الديقراطية الوطنية.

لقد أشرنا إلى أن علاقة البطل بالواقع يمكن أن تكتسب دلالات رمزية وحسية معاً، كتعرف فعلي على الواقع السياسي وعلى المصير الذي آلت إليه أسرته، وكتضال من أجل اكتشاف الحقيقة بمعناها الفلسفية الشاملة. وعلى مستوى الدلالة الحسية يكتسب فهو علاقة البطل بأسرة

السائق نوري أهمية خاصة. حيث يؤثر البطل الاقامة مع أسرة هذا السائق رافضاً الفرص المتاحة له للاقتراب من موقع الطبقات البورجوازية وتقاليدها. وهو هنا يؤكد على ارتباطه - كبورجوازي صغير مثقف - ببعض الطبقات الكادحة - كما أن هذا الارتباط الجديد ينحه بعضًا من الأواصر العائلية الحميمة التي افتقدها بافتقاد أسرته. إن دفاع البطل عن السائق نوري في محتنته كشفت عن ثراء العناصر الإنسانية في شخصيته والتي تعد بالتحول في المستقبل إلى رحاب الشخصية الإيجابية الفاعلة. إلا أنني أعتقد بأن هذه العلاقات الاجتماعية لا يمكن أن تحتمل أية دلالات رمزية، فهي علاقات اجتماعية واقعية تتحدد بشروطها الموضوعية فقط. قضية نوري - وبشكل خاص دهسه للشاب ياسين ومحاكمته - لا يمكن أن تخرج عن نطاقها الواقعي إلى أية دلالة رمزية أخرى يمكن أن تسحب على الوضع السياسي. ففي هذه الرواية نستطيع أن نقول بأن هموم البطل هي التي تحتمل الترميز والدلالة الفلسفية والسياسية. أما الحياة الخاصة لأسرة السائق نوري والعاملين في الوكالة أيضًا - فلا تحتمل مثل هذه الدلالة الرمزية الاستعارية، بل تظل ضمن نطاقها الواقعي المحدود. وهو طرح كثيراً ما نراه متجسدًا في العديد من الأعمال الروائية العالمية والערבية، فشخصية «هيكلف» بطل رواية «مرتفعات ذرنج» لاميلي برونتي تحتمل تأويلاً رمزياً أما الشخصيات الشائنية الأخرى فواقعية تماماً تمثل الخلفية التاريخية والاجتماعية للرواية. وكذلك هو الحال بالنسبة لوضع بطل الطيب صالح في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال». فوضع البطل يتحمل الترميز

والاستعارة أما وضع الشخصيات الأخرى فهو وضع واقعي يشكل الأرضية التاريخية لحركة الأحداث الروائية.

في «المخاض» يتدخل المستوى الواقعي - الذي تمثله الشخصيات الشعبية والبورجوازية الصغيرة - والمستوى الرمزي الذي يمثله بحث البطل عن أسرته وعن الحقيقة في وحدة جدلية تكون اللوحة الكاملة للأحداث الروائية.

ويمكنا أن نلاحظ عدداً من الخطوط المتوازية التي تتحرك بتفاعل بهدف الالتقاء في بؤرة واحدة، إلا أن هذا الالتقاء لا يتحقق بالصورة التي كان ينبغي لها أن تتحقق، كما أن هذا التوازي في حركة الخطوط والمستويات غالباً ما يتخلخل.

فشلة خط أساسى يمثل حياة البطل وتجربته النامية. يبدأ هذا الخط من اللحظة التي يضع فيها البطل قدميه على أرض الوطن حيث توق البطل لإعادة جذوره إلى الواقع بعد رحلة ست السنوات خارج الوطن. إلا أن هذا التوق سرعان ما يتحول إلى إحساس عميق بالخيبة يشير إلى هدم قدرة البطل على الالتحام بالواقع مباشرة، ويجد البطل تعويضاً عن ذلك في إقامته مع أسرة السائق نوري التي راحت تمنحه بعض ما خسره من حنان عائلي. إلا أن المحرك الأساسي لهذا الخط يظل هو بحث البطل عن أبيه وأسرته. ويرأوح البطل بين الرغبة في الدخول في علاقات يومية مع الواقع، وبين حذرء من هذا الواقع، ورفضه للكثير من مظاهره السياسية. فالبطل يتآلف بسرعة مع عالم النماذج والطبقات الشعبية التي يمثلها إلى حد ما مع عالم أسرة نوري وياسين وإلى حد ما مع عالم بعض مثقفي البورجوازية الصغيرة الذين يعملون معه في وكالة الأنباء

الأجنبية. إلا أنه يكره عالم البورجوازيين والبيروقراطيين الذين يسهمون في دفع الشورة نحو م الواقع الاحتواء البورجوازي وتصفية المظاهر الديقراطية للثورة. ويثل هذا النمط صديقه المهندس محسن ابراهيم ومجموعته من المقاولين المهندسين والبطل يتطلع بحذر إلى المخاطر التي ستنجم عن اغفال السلطة في مسخ المكاسب الديقراطية والتقدمية للثورة وما سيجره ذلك من إعطاء الفرصة لعناصر اليمين والرجعية لتصفية الثورة نهائياً وتعريض الاستقلال الوطني للخطر.

أما الخط الآخر فيتمثل في الوضع السياسي ذاته وفي تطوراته اللاحقة. وهو وضع - كما طرحته الرواية - يسير نحو التدهور السريع واستفحال مظاهر الردة والترابع عن انجاز مهمات الثورة الوطنية الديقراطية.

ونجد البطل إزا ذلك يبحث عن طريق للخروج من الأزمة السياسية هذه. فهو يوجه نقداً لاذعاً لتقاليد النظام ويتعاطف مع آراء مهدي عبد الصمد الذي يطالب باتخاذ موقف حازم من تفاقم هذا الوضع والخروج من هذه الأزمة بحل ثوري لمصلحة الجماهير.

إلا أن وعي البطل من جهة أخرى يبدو متخلخلاً وغير متجلانس. ويبدو لي أن ذلك يعود إلى أن شخصية البطل لم تستقر نهائياً وبشكل محدد في ذهن الروائي. فهو يبدو تارة بطلاً سلبياً يعاني من سوداوية قدية متصلة في شخصيته:

«ورأيت سوداويتي الشمطاً أمامي مدت لي لسانها لتشرث في أذني» كما يبدو احساسه بالوحدة والغرابة تقليدياً «ما زلت وحيداً... بل أكثر وحدة من قبل ستة أعوام» ويفسر البطل سبب لجوئه إلى السكر

بمفرده إلى إحساسه العميق بالوحدة: «لا أعرف أين قرأت أن الإنسان، إذا بدأ يسخر وحده، فإنه في أول الطريق إلى الادمان. ولكن لماذا يسخر الناس؟ أليس بسبب إحساسهم بالوحدة» بل هو يتحدث عن الوحدة كمخلوق ألف الصق به من جلدته:

«لكن الوحدة نفسها تبقى الجزء الصلب غير القابل للذوبان، المترسب في قعر نفسي.. حتى وأنا مدد إلى جانب الصغيرة في فراش واحد أنها الصق بي من جلدي. كنت أقاتلها بأسلحة فعالة، ولكن ما هي إلا سيوف خشبية. ولكن الوحدة في الغربة تظل شيئاً طبيعياً تحملها تبعات أحزانك وتقدف في مستنقعها بجثث آمالك الذاوية وخيباتك، حماقاتك وأعمالك الهوجاء. أما في الوطن. الوحدة في الوطن، الغربة في الوطن، فشيء لا يحتمل على الإطلاق..»

كما نجده في الكثير من المواقف مجرد مراقب هامشي للأحداث السياسية، يفتقد القدرة على الاسهام الفاعل في الحياة النضالية لتحقيق تغييرات جوهرية في الواقع السياسي كتلك التي يطمح إلى تحقيقها. ويبدو أن الروائي كان يحاول خلق شخصية وسطية رغم ميولها الديمقراطيّة العامة، ليست سلبية تماماً، ولكنها ليست إيجابية أو منتمية حزبياً، وهو نمط من الشخصيات يميل إليه الكثير من الروائيين باعتباره يمتلك قدرة أكبر على مراقبة مجموع الأحداث اليومية، ويكون عرضة للنمو والتفاعل مع حركة الواقع. إذ يتصور عدد من هؤلاء الروائيين ان الشخصية الإيجابية المنتمية حزبياً لا تكشف عن ثراء أو عمق أو مستويات أخرى للصراع والاختيار بينما الشخصية المستقلة أكثر قدرة على خلق الشخصية النامية المتطورة، وهو تصور غير دقيق ويعتمل

الناش. والبطل هنا يرفض أن يعتبر نفسه مناضلاً فهو يرى نفسه مجرد متمرد اعتاد على التشرد فعندما يسأل فيما إذا كان يعتبر في وطنه مناضلاً يقول:

«كنت متذمراً فقط. وقد أضررت مع الطلاب على قضية عادلة فطردت من كلية». .

ليس هذا فحسب، بل أن هيمنة هم البحث لدى البطل بالمستوى الذي طرحته الرواية يجعل منه غواصاً ذهنياً يتحمل سلوكه التأويل الفلسفي والميتافيزيقي بعيداً عن التماس المباشر مع المشكلات والهموم الحسية المحددة للواقع الاجتماعي من جهة وللبطل كفرد يعيش ضمن واقع يومي محدد من جهة أخرى.

لقد كان البطل يبدو لنا أحياناً وكأنه لا يبحث عن شيء محدد. إنه لا يبحث عن أبيه وأسرته تماماً، كما لم يكن يبحث عن المرأة أو الحب، انه حتى لم يكن يعبأ بالثورة وبهموم الواقع السياسي والاجتماعي، كان يبدو كأنه يركض وراء حقيقة مطلقة، انه يتحرك بفعل حافز سري غير مرئي بحثاً عن حقيقة فلسفية وميتافيزيقية شاملة تلك الحقيقة التي كان يطاردها عمر الحمزاوي بطل «الشحاذ». ففي إحدى لحظات توحده يكشف لنا البطل عن هذا الموقف:

«أنا المدمن على التشرد، المتسكع، الملل، الحائر، الباحث بجنون عن شيء يريحني. لا أعرف ما هو بالضبط، ولكنه شيء يملأ فراغي، ليس هو الخمرة على الاطلاق، ولا البيت ولا المرأة، ولا الحكم الوطني، ولا الثورة بل كل هذه مجتمعة، وأشياء أخرى لا أعرف اسمها بالضبط».

إن بطل «المخاض» إزاء هذه التداعيات الاعترافية يخيل إلينا وكأنه يبحث عن توازن روحي وسيكولوجي مفقود، أو عن حقيقة ميتافيزيقية وفلسفية هارية أكثر من بحثه عن قضايا حسية ملموسة كتعرفه إلى حقيقة الواقع السياسي من جهة ومعرفته لصير أسرته من جهة أخرى.

إلا أنها لا نستطيع أن نتمادى فننزع عن شخصية بطل «المخاض» كافة الملامح الأرضية والنضالية ليستحيل إلى شخصية فلسفية تجريدية. فهو يمتلك من جانب آخر همومه الدنيوية ومقاسه بالواقع السياسي والحياتي للناس. إذ نراه في الكثير من المواقف الأخرى يكشف عن جوانب إيجابية في شخصيته يجعله في بعض المواقف أقرب إلى شخصية المنتمي الحزبي. ففي حواره مع المهندس محسن ابراهيم وأصدقائه المقاولين البورجوازيين كان يبدو متھماً وإيجابياً في نقاشه كاشفاً عن موقف إيجابي منتم لا يوهنه أي تردد أو ضعف وهو سلوك جدير بشخصية إيجابية ملتزمة كليةً. ويمكن أن نكتشف هذا المستوى من الإيجابية في حواره الهادئ والمرن مع صديقه المناضل الفلسطيني اسماعيل الذي كان يعمل معه في وكالة الأنباء الأجنبية.

والمسألة المطروحة هنا: هل يمكن أن نعد هذين المستويين من سلوك البطل متكاملين ومنسجمين ضمن إطار شخصيته. في اعتقادي أن هذين المستويين لا يمكن أن يكشفا عن شخصية متماسكة واضحة الملامح والهوية، بل يؤكدان تخلخل الأساس الفكري لشخصية البطل. وهذا يعود في تقديري إلى عدم نضج وتبليور ملامح شخصية البطل بشكل كامل في ذهن الروائي. فلقد كان هم الروائي الافادة من غموض شخصية

الابن الباحث عن أبيه وأسرته مع محاولة ترميز هذا البحث ينسحب على هموم فلسفية أكثر شمولاً. إلا أنه عندما ترك هذه الشخصية تعيش واقعاً محلياً عراقياً وضمن ظروف العراق عام ١٩٦٠ تخلخل الوعي الفكري لهذه الشخصية بين المحافظة على الجوهر الفلسفى لهموم البطل وبين التفاعل مع إشكالات وهموم الواقع الاجتماعى السياسى فى العراق بعد عامين من عمر الثورة الديمقراطية الوطنية. فبدا البطل تارة مخلوقاً يتحمل سلوكه التأويل الفلسفى والرمزي وتارة أخرى مخلوقاً حقيقياً له مشاركته الفعلية في الحياة السياسية والاجتماعية. وهذا هو مصدر التناقض والتخلخل الذى نلمسه أحياناً في شخصية البطل.

إذاء هذه الحقيقة هل نستطيع أن نقول بأن بحث البطل قد وصل إلى نهاية محددة وهي أن خيوط الأحداث الروائية قد التقت في مصب واحد حقاً؟

في اعتقادى أن الرواية بسبب تخلخل شخصية البطل لم تستطع أن تتحقق هذا الالقاء. فالرواية تبدو أحياناً كرواية سياسية اجتماعية ذات أسلوب واقعي تحاول أن تكشف عن أزمة النظام الفردي محملاً إياه مسؤولية تدهور الثورة وانتكاسها وتشير في ذات الوقت إلى طريق للخلاص من أزمة الواقع السياسى، كما أنها تبدو في أحيان أخرى كرواية فلسفية تتمرکز حول شخصية مركبة في بحثها الدائم عن حقيقة فلسفية وميتافيزيقية مطلقة.

ويشكل عام نستطيع أن نقول بأن الرواية، رغم أن هذا التخلخل، تنتهي نهاية مفتوحة: فبحث البطل - حسياً - لم ينته، رغم اشارته إلى أنه قد عرف الكثير عن أخبار أسرته. «عرفت الكثير عن أخبارهم. أخي

أصبح جندياً يخدم في إحدى واحات الجيش في معسكر خارج بغداد ، لا أعرفه بالضبط ، وأمي معه » فربما تشكل هذه المعلومات حلقة جديدة من بحث البطل وركضه وراء السراب الهاوب. ورغم أن قضية السائق نوري تنتهي إلى حل إنساني يسهم في تحقيقه البطل شخصياً، إلا أن هموم البطل الأساسية، ومشكلات الواقع السياسي المتردي تظل من دون حل. وهكذا فإن النهاية المفتوحة للرواية تضع الأحداث الروائية أمام تطورات محتملة، وهذه النهاية تنبع إلى حد كبير في تحفيز أفكار القارئ ودفعه للاسهام في ايجاد حل للمعوقات المعلقة التي طرحتها الرواية، وهو هدف يحاول مسرح بريخت الملحمي تحقيقه في شحد يقظة وانتباه الجمهور، ودفعه لكي يكون الجزء المتم للعمل الابداعي. وهذا ما نجحت في تحقيقه رواية «المخاض» إلى حد كبير.



## **المقهى في الرواية العربية :**

**رمزاً ومؤسسة وبنية مولدة**

**- نجيب محفوظ ومقهى قشتمر -**

تشغل المقهى في الرواية العربية الحديث موقعًا متميزًا فاعلاً بوصفها رمزاً ومؤسسة وبنية ثقافية واجتماعية مولدة. ولو عدنا لتفحص بعض الأعمال الروائية العربية - وبشكل خاص- أعمال نجيب محفوظ، لوجدنا إن المقهى تقوم بوظائف متنوعة ومتبدلة من مرحلة إلى أخرى، فقد كانت في المرحلة الاجتماعية من أعمال نجيب محفوظ حاضنة اجتماعية ومركزًا لتوالص الأجيال ومنبراً ثقافياً وسياسياً مهماً، وفي المرحلة الفلسفية رمزاً مجرداً، وفي المرحلة الملحمية بؤرة للصراع الاجتماعي والطبيقي. كما كشفت المقهى في أعمال روائية أخرى عن وظائف متغيرة كما هو الحال مثلاً في رواية "قشتمر" التي أصبحت فيها المقهى - أي مقهى قشتمر - هي البؤرة المكانية المولدة والخالقة للأفعال والأحداث، ونقطة لانطلاق الشخصيات الروائية وافتراقها، والشاهد على حركة الزمن وصيغورة الأشياء معاً. تتيح لنا القراءة التأويلية المفتوحة لرواية "قشتمر" إدراك إن مقهى قشتمر لم تكن في الواقع مجرد بنية مكانية أو ملتقى لأبطال الرواية الخمسة، بل كانت رمزاً للوطن

نفسه، مثلما كان أبطال الرواية يمثلون الشرائح الاجتماعية والطبقية والسياسية للشعب المصري طيلة سبعة عقود تبدأ منذ عام ١٩١٥ في فناء مدرسة البراموني الأولية عندما دخلها أبطال الرواية وهم في الخامسة وغادروها وهم في التاسعة، وتنتهي بذلك الاحتفال الرمزي الذي أقامه أبطال الرواية بعد سبعة عقود في مقهى قشتمر نفسه عندما اقترح صادق صفوان الاحتفال بمرور سبعين عاماً على صدقة المجموعة لكن إسماعيل قدرى ينبرى قائلاً:

"بل في قشتمر، فنحن وصاقتنا تستمر كل لا يتجزأ"  
وخلال هذه العقود السبعة، نت الشخصيات، من مرحلة الطفولة، حتى مرحلة الشيخوخة وعبر هذا التاريخ الطويل شهد المجتمع المصري صراعات اجتماعية وثقافية وسياسية كبيرة كانت مقهى قشتمر الشاهد عليها، بل كانت المقهى ذاتها تعانى أيضاً من بصمات الزمن وتتعرض إلى لشيخوخة مثل أبطالها، بل وتتجدد نفسها بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، لكنها تعود مرة ثانية إلى الشيخوخة وكأنها تريد التماهي مع مسيرة الوطن، بل وكأن نجيب محفوظ أراد إن يقول إن المصريين يجب إن يظلوا -مهما افترقت بهم سبل العيش والسياسة والمذاهب والاختلافات -يداً واحدة وقلباً معهم يجمعهم حب الوطن، ووحدة أبنائه. ولذا لم يكن غريباً أن يختتم إسماعيل قدرى الرواية، في صفحتها الأخيرة، بالقول:

"ينطوي التاريخ بما يحمل ويبقى الحب جديداً إلى الأبد.."   
وعبر رحلة الرواية الزمنية الطويلة أدت المقهى-مقهى قشتمر- وظائف متنوعة بالنسبة لأبطال الرواية الخمسة: صادق صفوان وإسماعيل قدرى وحمادة يسرى الحلواني وظاهر عبيد لأرملاوى والراوى. وبعد إن

كان الخامسة، في طفولتهم - يلتقطون تحت النخلة اقتراح أحد أفراد الشلة، وكانوا آنذاك في سنتهم الأولى في المدرسة الثانوية، الانتقال إلى مقهى قشتمر : "مجلسنا تحت النخلة لم يعد بالمكان المناسب، عشرت لكم على مقهى مناسب " ويعلق الراوي على هذه الفكرة قائلاً : "روعتنا لفظة المقهى الذي يعتبر عند أهلنا من المحرمات. كيف مجلس بين رجال في سن آبائنا وهم يدخنون النارجيلة ؟"

وهكذا بدأت مغامرة ارتياح المقهى بوصفها كسرأً للتابو الاجتماعي المفروض آنذاك على الشباب وإشارة إلى مرحلة التحدى وال"display" والدخول إلى معرك الحياة. وتنعقد صدقة وطيدة بين الأصدقاء الخمسة حيث يقول الراوي - وهو خامس الأصدقاء، لكنه يظل بلا حضور مسرح أو مجسد في العمل الروائي : "هكذا عرفنا قشتمر في أواخر ١٩٢٣ أو أواخر ١٩٢٤، ودون إن ندري أنه سينعقد بيننا وبينه زواج لا انفصام، وإنه سيصغي بصبر وتسامح إلى حوارنا وأساطيرنا عمرأً طويلاً، بل ما زال يصغي مستوصياً بصره وتسامحه." ويرتبط ارتياح المقهى بالنسبة للأصدقاء الخمسة بالاشتراك لأول مرة في مظاهرة وطنية، وهي إشارة لها دلالتها. وطيلة سنوات الشباب كانت مقهى قشتمر هي الشاهد الذي ينصت بمحبة لاعترافات الشباب وهم يعرفون معنى الحب والعشق، واشتبك وجودهم بالمقهى فأصبحوا جزءاً من معالم المقهى "كما يقول الراوي أصبح قشتمر "هو المأوى الذي نخلو فيه إلى أنفسنا ونبادرل عواطف المودة" وهكذا تحول المقهى إلى مأوى، ولكنه من نوع خاص يختلف عن مأوى الإنسان الأليف : بيته، وبالذات بيت الطفولة الأليفة. يتحدث غاستون باشلار في كتابه "جماليات المكان" عن الفهم

الظاهراتي للبيت مشيراً إلى أن الظاهراتي ينصرف عادة إلى "البحث عن البؤرة الجوهرية والمؤكدة وال مباشرة لما يوفره هذا النوع أو ذاك من هنا". إن أول مهمة للظاهراتي في كل بيت إن يجد القوقة الأصلية." ويخيل لنا إن مقهى قشتمر قد حل محل البيت بالنسبة لمعظم شخصيات رواية نجيب محفوظ. إذ لم نلمس، بوضوح كافٍ، ترسخ ذاكرة بيت الطفولة لدى معظم الأبطال، وانصراف هذا التركيز في وقت لاحق من النصج إلى المقهى التي تحولت إلى مأوى وقوعة وبيت أليف للذكريات، بل يمكن القول إن معظم بيوت الشخصيات الروائية تمارس قوة طرد خارجية، خارج المركز، بينما تمارس مقهى قشتمر قوة جذب داخلية (نحو المركز)، ويبدو إن المخرج المصري الذي قدم رواية نجيب محفوظ من خلال مسلسل تلفزيوني قد انتبه إلى هذه الخاصية بالذات، فأحال المقهى إلى مأوى ملاذ آمن لأبطال المسلسل.

ومن هنا يمكن القول إن المقهى في رواية نجيب محفوظ قد احتلت مكان البيت الأليف بالنسبة للشخصيات الروائية، التي حولت هذا المكان المفتوح، والعمومي، إلى قوعة مغلقة محاطة بجدران وهمية، وهو ما يفسر لنا سر انقطاع صلة أفراد المجموعة-أو "الشلة"- عن بقية رواد المقهى، وانصرافهم إلى أنفسهم وذواتهم، وكأنهم يقيمون في بيت مشترك لا يقاسمون فيه ضيف أو متطفل مهما كان.

وتتسع رقعة المقهى بوصفها مكاناً -لترمز إلى بنية اجتماعية وسياسية واقتصادية متتحولـة، هي بالتأكيد صورة مصغرـة لبنيـة المجتمع المصري وهذا ما عبر عنه الراوي بوضـوح "ويواصل ركن قشـتمر سـحرـه بين الأصـالة والـمعاصرـة، منـهـراً بكلـ جـديـدـ فيـ الفـكـرـ أوـ العـلـمـ، متـطـلـعاً إـلـىـ

حكم صالح ينعم فيه بالاستقلال والديمقراطية." ومن هنا فإن المقهى لا تظل مجرد مكان للسرور بل تحول إلى فضاء للاتصال بالتحولات الفكرية والمادية في الحياة، والراوي يعترف في موطن لاحق بتحول المقهى إلى وطن ثانٍ:

"وصمد قشتمر وكأنه وطن ثانٍ لنا."

ومع سقوط الوزارات وإعادة تشكيلها يموت صاحب المقهى الكهل ويحل محله ابنه، لكن المقهى يواصل وظيفته الاجتماعية الرمزية والسيكولوجية مثلما كان في السابق. فيشهد انقسام المجتمع المصري فكرياً وثقافياً بعد الحرب العالمية الثانية. وهزيمة النازية وعودة الوفد، إذ يقول الراوي "ارتفعت الأصوات في قشتمر منا ومن سائر الزيان وتضاربت الأقوال."

لكن حياة الشخصيات الروائية تظل مستقرة "بين الراحة والأسى" مع ولادة جيل جديد في المجتمع وتعقد العلاقات الاجتماعية. ولذا تبدأ مقهى قشتمر بالشيخوخة أيضاً إذ يعلن حمادة "قشتمر أيضاً طعن في السن وشاخ، يحتاج إلى طلاء وتجديد في المقاعد والموائد.." وتدور دورة الزمن وتحدث ثورة يوليو ١٩٥٢، حيث تبدأ مرحلة جديدة يقول الراوي فيها "ولم يعد لنا من حديث في ركتنا العتيق بقشتمر الا حديث الحركة المباركة." لكن الخلاف يدب بين الأصدقاء تجاه الثورة وطبعتها وأهدافها وقيادتها، ومع ذلك تظل أواصر المحبة والتواصل هي الأقوى دائماً من كل التغيرات والتقلبات، ويظل ركن المجموعة في قشتمر هو المأوى الأليف والبيت الدافئ للشخصيات الروائية التي ترمز بصورة أو بأخرى إلى المجتمع المصري بشرائحة وطبقاته الاجتماعية المختلفة في المرحلة

الاجتماعية الجديدة. وكلما حاولت مصر تجديد حيويتها كذلك "قرر صاحب المقهى تجديده. غير أرضيته، وطلى الجدران بلون ناصع البياض، وأحل أثاثاً جديداً مكان القديم" وخلال ذلك لم تتغير عادة الأصدقاء في التواصيل الدائم - على الرغم من كل التغيرات المكانية والسياسية - "وكالعادة لا تختلف عن مجلسنا في رحاب صدقة لا تتغير" "يعترف الرواوى أيضاً" "ولا تصورنا أنه يمكن السمر في غير قشتمر." وتتعقد العلاقة العضوية بين الأصدقاء الخمسة والمقهى فتصبح قشتمر كما يقول الرواوى عضواً في المجموعة، كما تصبح المجموعة ركناً عضواً من قشتمر :  
"وئسي قشتمر عضواً فينا، كما نئسي ركناً فيه."

وعندما تقترب الرواية من نهايتها يكون أفراد المجموعة في الحلقة الثامنة من العمر لكن ركن قشتمر يظل باقياً "المكان المستقر الوحيد مها تنزع العواصف من حولنا. ولا تحول جدرانه القديمة بيننا وبين الدنيا" وهكذا تبدأ كل الأشياء الأخرى الاجتماعية والسياسية والثقافية تبهت وتعود المقهى إلى البروز ثانية" وكأنها عودة لأحلام الطفولة أو لأحلام اليقظة. ولهذا يؤكد إسماعيل قدرى هذا الارتباط الحميم بالمقهى في هذه السن المتقدمة. ولا تنس هذا الركن الأمين من قشتمر، وركن الوفاء واللودة الصافية "وعندما يقرر الأصدقاء الخمسة الاحتفال أخيراً بمرور سبعين عاماً على صداقتهم يتم الاتفاق على إن يجري هذا الاحتفال في قشتمر، كما عبر عن ذلك إسماعيل قدرى : "بل في قشتمر، فنحن وصادقانا وقشتمر كل لا يتجزأ".

وهكذا يسدل نجيب محفوظ الستار على الأحداث الروائية، والأصدقاء على مودتهم وتواصلهم، تجمعهم مقهى قشتمر، وهو

ما يدفعنا إلى القول -من باب -التأويل -إن قشتmer هنا رمز لأرض مصر، وإن الأصدقاء الخمسة رمز لشعب مصر بطبقاته وشرائحه المختلفة، وإن هذه الوحدة والمحبة بين مصر وشعبها ،يجب أن تظل دائمًا هي الأساس، على الرغم من كل العواصف والمتغيرات.

ومن كل ذلك نرى أن المقهى في روايات نجيب محفوظ يمكن أن تؤدي مجموعة من الوظائف الاجتماعية والسيكولوجية والثقافية المشتركة، وأنها تخرج من إطارها المكاني والشمسي لتتحول إلى رمز ومؤسسة وبيت للأحلام المشتركة.



## **المقهى في الرواية العربية :**

### **المقهى؛ رمزاً للسلطة والقوة والاستغلال**

### **- غائب طعمة فرمان ومقهاء في رواية (القريان) -**

إذا ما كانت المقهى، في رواية.. قشتمر «لنجيب محفوظ، تظہر في خلفية الصورة background فإن المقهى في رواية «القريان» لغائب طعمة فرمان تتقدم أمامية الصورة Foreground بطريقة لافتة للنظر وتصبح المحور الأساسي الذي تدور حوله الأحداث، بل وتكتسب قوة رهيبة لا يمكن أن تكون نابعة من بنية مكانية اعتيادية لمقهى تقليدي. ولذا فإن قراءة تأويلية شخصية للرواية دفعتنا إلى الاعتقاد بأن مقهى دبش في رواية «القريان» هي ترميز عن السلطة عموماً وعن النظام السياسي بالذات، وبالتالي فهي صورة مصغرّة لتطور نظام السلطة في المجتمع العراقي منذ مطلع هذا القرن.

يقدم لنا الروائي المقهى من وجهة نظر اثنين من عمال المقهى: النادل عبد الله، وباسير المشرف على الزورخانة - التي هي صالة شعبية لممارسة الألعاب الرياضية ويشكل خاص المصارعة ورفع الأنفال والكمال الجسمني - ووجهة النظر هذه مركبة ومزدوجة. فمن جهة تبدو - من وجهة نظرهما - مكاناً معادياً ومصدراً للاستغلال الذي يمارسه صاحب

المقهى دبش ضدهما. فالمقهى امتصت شبابهما ببطء، ودفعت النادل عبد الله لمقارنتهما بالقبر وهو يتحدث عنهما بمرارة:

«وتتصور قهوة دبش تختلف عن القبر؟ كم سنة صار لنا مدفونين فيه؟» وحقاً، فقد كانت مقهى دبش قديمة وقدرة ومتداعية. وقد وصفها الراوي في مطلع الرواية بطريقة دققة:

«في المقهى رائحة شاي قديمة داخلة، وتبع محمر، وانفاس رطبة. التخوت فارغة، والملوقد مثل تجويف أسود تظهر الأباريق فيه مثل صفات الأسنان المتباudeة. وفي الطرف الأيسر يشمخ سماور كامد البريق مثل ناب في فم حيوان.

يتضح لنا من هذا الوصف أن مشاعر النادل هي مشاعر عدائية تجاه المقهى، بخلاف مشاعر أبطال خجيب محفوظ تجاه مقهى قشتمر التي كانت تتسم بالحب والألفة والمودة.

ويدرك عبد الله، النادل، أن الشروة التي جمعها دبش إنما كانت من عرق جبينه، أو كما يقال «كلها من جلودنا». إلا أن المقهى من جهة ثانية هي مصدر للعيش بالنسبة لعبد الله وياسر.. لكنه مصدر قائم على أقصى درجات الاستغلال، ولذا فقد كانا يحلمان بالانتقال إلى المقهى الجديدة التي تطل على ضفة النهر، فهي نظيفة، ومشبعة بنسيم النهر العذب. لكن دبش يرفض الفكرة، لسبب غامض، ولا تعود المقهى الجديدة إلى الظهور إلا في مرحلة لاحقة من تطور الأحداث لتتمثل رمزاً متقدماً للسلطة والسيطرة والنفوذ معاً.

وبعد وفاة دبش، صاحب المقهى، تدخل تحسينات تدريجية على المقهى. فقد أزيلت حباب الماء المخضوضرة الحافة/ لأن موسم الشتاء،

وخصص المائط الذي كانت تقف عنده، واحتفى وراء الجص المخط الأسود الذي رسمه الفانوس المهمش الزجاجة، والذي اختنق بالدخان قبل اختناق دبش بالسكر بأسبوع واحد، ووضع مصباح صغير مكانه. وهكذا فقد جددت المقهي نفسها، استعداداً لمرحلة جديدة، وظيفياً وترميزياً، على مستوى الواقع الاجتماعي والسياسي، وعلى مستوى الحدث الروائي.

ها إن مرحلة جديدة من عمر المقهي قد بدأت، وبدأت معها بالظهور شرائع اجتماعية جديدة بالظهور ومنها فئة المثقفين متمثلةً في المعلم المتcaعد الذي يعشق اللغة العربية وأدابها. لقد كان موت دبش إيداناً بانتهاه مرحلة قديمة من مراحل السلطة والنفوذ، وظهور نطف جديد للسلطة، ونطف جديد للملكية أيضاً؛ إذ يظهر إلى سطح الأحداث حسن العلوان، وهو شخص غامض كانت تربطه علاقات غير مفهومة بدبش، لكنه فجأة يستأثر بكل شيء: يسيطر على ثروة دبش ومتلكاته ومنها المقهي، ويصبح هو المتحكم المباشر فيها، بل والمتحكم في مصير ابنة دبش «مظلومة» ونكتشف أن حسن العلوان هو رمز للبرجوازية التجارية التي بدأت بالصعود في المجتمع العراقي آنذاك وهي تنافس الأشكال الاقطاعية وشبه الاقطاعية للإنتاج ومظاهر الاقتصاد الطبيعي والعلاقات البابتياركية في الإنتاج والمجتمع. فقد كان حسن العلوان، قبل هذه المرحلة، تاجراً غنياً يمتلك مخزناً مليئاً بالبضائع التجارية المختلفة، واستطاع بذكائه ومكره أن يزور بعض المستندات والشهادات التي تؤكد أنه يمتلك تفويضاً بالاشراف على ثروة دبش. أي أن حسن العلوان هو رمز السلطة الجديدة بعد انهيار السلطة القديمة التي سقطت - كما يسقط الرجل المريض «فيirth الأقويا، ممتلكاته وثرواته».

وعلى الرغم من التجديدات التي جرت للمقهى، إلا أن عبد الله، النادل، يشعر بأن المقهى كلها شر:

«هذه القهوة كلها شر... ليتنا نطلع منها».

ولذا يعود الاحساس بالكربة والسوداوية يهيمن على قلب عبد الله، فهو كما يعلن لم تكن المقهى سوى سجن حقيقي وستكون له قبراً. وقد وفق الروائي في تقديم هذا المونولوج الداخلي على طريقة المونولوج المروي (الذى يستقرئ بواطن شخصية عبد الله النادل المقهى): «في المقهى كانت كابة شيطانية تستولي على عبد الله، وتتربيع ثقيلة على صدره وتنقض امتصاص فم شره للليمونة ( . . . ) كل شيء ثقيل عليه: الحانط المرمم ينفتح رائحة جص في وجهه، وحباب الماء الجديدة تومئ إلى زمن طويل سيقضي في هذه المقهى السجن».

وعلى الرغم من وجود وجهات نظر أخرى تجاه المقهى، منها وجهة نظر المالك السابق دبش والمالك الجديد حسن العلوان والتي تمثل في المقهى بوصفها مصدراً لتكديس الثروة، إضافة إلى وجهة نظر المعلم المتلاعنة الذي يرى أن ارتياح المقهى عادة ليس إلا:

- «القهوة عادة. إذا تعودت على مقهى فلن تتركها».

وبعد مقتل ياسر الغامض، وإغلاق مقهى دبش القديمة، تبرز إلى الوجود، المقهى الجديدة المطلة على النهر، والتي ظلت طيلة هذه الفترة مهملة ومتروكة.

كانت المقهى الجديدة، والتي يتحكم فيها حسن العلوان أيضاً، تمتلك ملامح جديدة وقوية تنم عن سلطة سرية خفية، وتركز ملامح السلطة والقوة في ذلك الكرسي الخشبي المطلبي بلون رماني قاتم والذي



يجعل الجالس عليه يشمخ بأنفه على بقية الجالسين في المقهى. فهذا الكرسي صنع وكأنه «قد صمم ليسع شخصاً واحداً نحيفاً لا يرىد أن يشاركه مخلوق» وهي إشارة مهمة. فقد كان النادل في مقهى دبش القديمة يجلس أو يقف في مستوى واحد مع زبائنه. أما في المقهى الجديدة، فإن النادل عبد الله - الذي يعود بعد أن بلَّ من مرضه الغامض - فينفصل عن الناس، ويتخذ لنفسه مقعداً أعلى منهم. وندرك أن حسن العلوان هو الذي خطط لمثل هذا الوضع، فها هو يعلي شروطه وتعليماته الصارمة على عبد الله والتي تؤكد على أهمية ملازمة الكرسي دائمًا:

- «كل ما أنسحك به هو أن تلازم هذا الكرسي أطول مدة ممكنة، فإن هذه الملازمة تفيسك.. الكرسي وجلوسك عليه يرهبانهم (الناس) ...».

وهكذا فقد أحسَ عبد الله بانسجام أكبر مع المقهي الجديد ومع الكرسي العالي الذي كان ينمُّ عن عظمة قياساً بالطاولة القميئه عند قدميه والتي كانت تبدو متعلقة بالكرسي «تعلق المؤوس برئيشه أو العبد بسيده» كما يقول الرواية وكأن لسان حال الجالس يقول: «أنا هذا السيد!».

من هنا يتضح لنا أن هذا الكرسي لا يمكن أن يكون إلا رمزاً للسلطة الجديدة، السلطة البيروقراطية التي بدأت تنفصل عن الناس. بل إن عبد الله نفسه كان يلتفت أحياناً إلى الكرسي الذي يراه كالصنم فيحييه بانحناءة ويتبادل معه «نظرات تفاهم».

وعندما يلتحق صبي المقهي الجديد، ذو اللسان الطويل الذي يذكرنا بحرأته بصبي هانزكر ستيمان اندرسن في حكاية «ملابس الامبراطور»

يكشف لنا عن زاوية نظر جديدة تجاه هذا الكرسي. فما أن يرى الكرسي حتى يحس بالذعر ويعلن ببراءة: «به، به، عرش الملك».

وهو حكم غير بعيد عن الحقيقة. فالكرسي رمز لسلطة قوية من طراز جديد، لكن فتاح، صبي المفهوى الجديد سليط اللسان لا يشعر بتعاطف تجاه هذا الكرسي - الرمز، ولا تفيده معه تحذيرات زميله الصغير عزيز، فهو يظل ينتهك قدسيته بتعليقاته وأفعاله. فهو يعترف صراحةً لصديقه.

«هذا حداً طويلاً لا كرسي» ثم يعبر عن ازدرائه من الكرسي قائلاً «لكن منظره مؤذٍ، أوه، سأتقى». بل إنه يصدر حكماً، يبدو للوهلة الأولى مقحماً ومباسراً إذ يقول:

«هذا الكرسي لا يعجبني. جاسوس».

من هنا نجد أن غائب طعمة فرمان قد وضع كرسي المفهوى الجديد تحت بؤرة مبكرة ورسمه بطريقة تجسيمية قريبة من روح الكاريكاتير، وقد وظف شخصية الصبي مفتاح لتهشيم قداسة هذه السلطة. ففي محاورة ذكية بين الصبيان يحذر عزيز صديقه من التمادي بحق الكرسي لأنه كما يقول «مورد خبزنا» لكن فتاح يصحح ذلك بالقول الجريء:

«أسطة من كذب، ولهذا صنع هذا الكرسي الكذابي».

وكان عبد الله، نادل المفهوى الجديد، الذي أصبح يعتمد على اثنين من الصبيان واكتفى هو بعد النقود، يستمد القوة من الكرسي العالي، وخاصة عندما يحس بالخذلان والضعف، إذ يشعر حينذاك بأن الآخرين تحت رحمته «ويتصور أنه يعرف ما يدور في رؤوسهم».

وفي إحدى المرات وقف أمام الكرسي وقال وعيناه مصويبتان نحو الكرسي مباشرةً:

- «إلهي بركتك ورضاك».

وكان الكرسي، قد تحول إلى إله جديد، أو إلى قوة صنمية قاهرة قادرة على توفير القوة والمنفعة والثروة والجاه معاً.

وعندما يشعر حسن العلوان، المالك الحقيقي الجديد للمقهى بأن عبد الله وحده غير قادر على السيطرة على المقهى، وعلى أهل المحلة يقرر أن يرسل له أحد أعوانه الأقوباء، وهو من فتوات - «(شقاوات) إحدى محلات الشعبية لكي يساعدته في تكميم أفواه الناس وإرهابهم خاصة فيما يتعلق بمصير «مظلومة» ابنة دبش التي وضعها حسن العلوان تحت الإقامة الإجبارية وفرض رقابة شديدة على تحركاتها.

إن سير الأحداث الروائية يكشف لنا بما لا يقبل الشك بأن المقهى في رواية «القريان» لا يمكن أن تكون مجرد بنية مكانية اعتيادية، بل هي بنية رمزية دالة على التسلط والتحكم والقمع. وتتأكد هذه الحقيقة لاحقاً عندما يحاول النادل بالتعاون مع (الشقي) الجديد التحكم في تصرفات الناس في المحلة. فهنا تتحول المقهى إلى أداة لارهاب الناس وسلب حرياتهم الشخصية وخاصة عندما يقررون - من باب السخرية في المقهى ونادلها عبد الله - تبديل اسمائهم وأسماء محلاتهم بطريقة تبعث على الضحك.

وبينذل حسن العلوان وعبد الله والشقي الجديد مجهودات لإلهاء الناس وتضليلهم عن طريق اغرائهم بالمشاركة في سباقات الخيل، وهي خطط واستراتيجيات لصيقة بالمؤسسة السياسية وبالنظام الاقتصادي. وهكذا تخرج المقهى - من شكلها البدائي - الاجتماعي والترفيهي لتتحول إلى نواة ورمز للسلطة والتسلط والتحكم، وهي وظيفة مميزة لم نجد لها مثيلاً في تجارب عربية سابقة جعلت من المقهى البطل المحوري في الرواية.



## من فردوس البراءة إلى جحيم المأساة

- قراءة في رواية «زنقة بن بركة» لـ محمد سعيد -

قليلة هي الروايات التي تجذبك منذ صفحاتها الأولى، هذه الأيام، لكن رواية «زنقة بن بركة»<sup>(\*)</sup> للروائي محمد سعيد، فعلت ذلك بسهولة، بل وجعلتني ألاحق، وأنا ألهث، هذا السبيل المتصل من الأحداث المتلاحقة، وكأني أقرأ قصة قصيرة، لابد وأن أصل إلى نهايتها بسرعة، ولكنني أكتشفت أن الروائي لم يترك لي فسحة لاسترداد أنفاسي، وقداني بالرغم مني، حتى نهاية الرواية التي تجاوزت صفحاتها الثلاثة. هذه حالة نادرة في القراءة المتسويرة لم أجده ما ياثلها إلا في القصص البوليسى الذى كنت أعششه في طفولتي، ولكنني سرعان ما انصرفت عنه فيما بعد.

في البدء، خُيلَ لي، بأنني أمام رواية مغربية: «زنقة بن بركة»، ومؤلفها اسم جديد: محمد سعيد، ما يعزز هذا الاعتقاد أن الأجواء تجري داخل بيئة مغربية، وبمعرفة تفصيلية لأسرار تلك الحياة، ولكن عليًّا أن أعود إلى بعض الواقع التي لا يمكن الشك فيها: المؤلف روائي عراقي

\* «زنقة بن بركة» - رواية  
تأليف: محمود سعيد

منشورات دار الكرمل للنشر والتوزيع / عمان - الأردن ١٩٩٢

أقام بعض الوقت في المغرب، مدرساً للغة العربية - وبالذات في السبعينات، وقد أسعفته الذاكرة لأذكره قاصاً، في بداياته الأولى، نشر مجموعة قصصية متواضعة عام ١٩٧٥ تحت عنوان «قصص من بور سعيد»، كما تذكرته صديقاً وزميلاً التقى به خلال مراحل الدراسة الجامعية أواخر الخمسينات ومطلع السبعينات. ولهذا فعلَّ أن أعيد حساباتي، وأن أبذر إحساساً اجتاحتني في البداية: هذه رواية لا يمكن أن يكتبها إلا روائي مغربي، ربما من طراز محمد زفاف أو إدريس الخوري أو محمد شكري، فهي تحتشد بتفاصيل حسية، ويومية، لا يمكن أن يدركها، ويعيشها إلا روائي مغربي مرهف الحس مثل هؤلاء الروائيين. ولكن: مهلاً، الحقيقة أن المؤلف يظل روائياً عراقياً عاش تجربة يومية غنية، واستطاع أن يعرف كيف يتمثل هذه التجربة ويتفاعل معها بطريقة موفقة، وعلينا أن نتعامل مع الرواية انطلاقاً من هذه الحقيقة.

الرواية بكمالها مشدودة إلى راوٍ مركزي هو «سي الشرقي» وهو لقب يطلقه المغاربة على هذا المدرس القادر من أحد بلدان الشرق العربي، دون أن يكتنعوا جدياً بمعرفة اسم هذا البلد أصلاً، ولذا فالنص الروائي لا يخبرنا بجنسية الراوي، لكننا نكتشف ذلك من بعض التفاصيل الجزئية اللاحقة. وهكذا يهيمن الراوي المركزي على البنية السردية، بوصفه سارداً، وشاهداً، ومشاركاً ومعلقاً على الأحداث:

«تحدد العطلة عندي من خلال حدث يبدو في الأقل أكثر أهميةً من المعتاد. ولقد نسجت الصدفة ما جعلني أحس بأيام ذلك الصيف المتواتر الذي قضيته في المحمدية «فضالة» عام ١٩٦٥ بأنني أباشر تجربة العمر المشيرة التي تزوق أحلام كل شاب».

بهذه الطريقة السردية الاعترافية - الأوتوبوغرافية - يستهل المؤلف سرده عن طريق توظيف ضمير المتكلم، حيث يصبح هذا الضمير السري هو البؤرة التي تتفرع منها كل التفاصيل اللاحقة. فهنا في هذا الاستهلال يحدد لنا الرواذي البنية الزمنية والمكانية بوضوح. فالفترaة الزمنية هي العطلة الصيفية، والمكان هو مدينة المحمدية أو فضالة في المغرب. والموقف ذاته لا يخلو من «استباق سري» أو نبوءة بأحداث المستقبل في إشارته إلى أنه يحس بأنه إنما يباشر تجربة العمر المشيرة التي تزوق أحلام كل شاب.

وهكذا تبدأ تتحرك الأحداث بطريقة السرد الذاتي حيث تبدو لنا كل التفاصيل والمرئيات عبر وعي الرواذي المركزي الذي كان مراقباً ومشتبكاً بالأحداث في آن واحد - إن عملية التبصير ووجهة النظر سيكون لهما تأثير واضح على سياق الحدث الروائي بشكلٍ عام، كما سنلاحظ ذلك فيما بعد. ومن خلال هذه البؤرة السردية تبدأ الشخصيات والأمكنة والأفعال تتكشف وتتكامل. فالرواذي يمتلك وقتاً كافياً للمراقبة، وهو كما يعترف لنا سريع الملوي يخشى الوحدة، ويشعر بأن نقطة ضعفه تتمثل في عبادة اللذة، لذا نراه ينهمك منذ البدايات في مجموعة من الأفعال الحسية المتدافئة: حوارات، صداقات جديدة، زيارات، حفلات، ولائم، علاقات عاطفية وجنسية، رحلات، وهو في كل ذلك دائم الحركة والتنقل، سريع التالق مع الأشياء والناس، وهكذا تتسع رقعة الشخصيات التي تحيط به، وهو يمسك بخيوط اللعبة السردية لمختلف الحبات الرئيسية والثانوية في الرواية. ونراه ينتقل بالتحرك من شقته الصغيرة في عمارة الصيني في شارع الزهور أو زنقة بن بركة إلى فضاء

أوسع يرتبط بالشخصيات المحيطة بشقته مقدماً لنا جغرافية مكانية واضحة ودقيقة فنتوقف عند شخصيات ثانوية ورئيسة عديدة منها سي صابر، القادرى، سي الحبيب، سي الوكيل ولكننا نتجذب إلى شخصية سي الحبيب التي تشير اهتمامنا منذ البداية، وهو اهتمام له ما يبرره، كما سنكتشف فيما بعد.

يبدو لنا الراوى المتماهى مع البطل منهمكاً بأفعال حسية يومية متلازمة، وكأنه في سباقٍ مع الزمن لانتزاع الحد الأقصى من متع الحياة الحسية، أو كأنه يريد تعويض ما خسره من سنوات سابقة. فهو كما يقول عن نفسه «يحلم بالسعادة والحب في أراضي المجهول». لكن الحياة هنا في المغرب ليست مجرد سعادة وأنس، بل إنها تترنح بالسياسة أيضاً، وكما قال سي صابر، أحد العاملين في المدرسة التي يعمل فيها البطل سي الشرقي «شيتان لا ينفصل عننا: الأنس والسياسة»، وعندما عبر البطل عن دهشته لهذه المعادلة متسانلاً عن علاقة الجنس بالسياسة أجاب سي الحبيب بوضوح: «لا يشي الإنسان برجلي واحدة».

وتتسع هذه الشيمة «الموضوعة» التي تؤكد تلازم الجنس والسياسة في تجربة البطل في المغرب: وهي بالتأكيد رؤية ذاتية وشخصية لمجتمع غريب على البطل. إن كون البطل غريباً ومن بلادٍ أخرى يتبع الفرصة للتخلص من حالة الألفة اليومية مع الأشياء وبالتالي النظر إلى كل المرئيات والأشكال والسطوح وكأنها تخلق لأول مرة. فأمام عيني البطل المفتوحتين تظل الأشياء متدفعقة متتجددة جديرة بالتسجيل والاقتناص، وهي ميزة يوفرها البطل الغريب الذي يقتسم بينه ثقافية ومكانية جديدة، وهذا ما وجدهناه في عدد قليل من الروايات الانكليزية

والأمريكية التي يكون بطلها غريباً عن البيئة الثقافية والجغرافية التي يعيش فيها كما نجد ذلك في عدد من روايات هنري جيمز وأرنست همنغواي وغرييم غرين وسومرست موم وغيرهم، والتي تجري في الغالب في بلدان أجنبية مثل باريس واسبانيا وأمريكا اللاتينية وأسيا.

والرواية، خلال صفحاتها الثلاثمائة تسبر بإيقاع متواتر للغاية. فهي مكتوبة بتوتر شديد، حتى لتشعر أن أحداث اليوم الواحد تطول وقتها إلى عشرات الصفحات، كما أن أحداث اليوم التالي تتداخل بأحداث اليوم الأول وكأنها جزء متمم وعضو زمنياً ومكانياً. والأحداث تتلاحم وتترافق الواحد فوق الآخر دون فاصلة زمنية أو نفسية أو سردية واضحة، والمؤلف لا يعمد إلى تقسيم روايته إلى فصول أو أقسام، بل غالباً ما يهمل وضع فواصل عند الانتقال من مشهد إلى آخر أو من زمن إلى آخر، إلا فيما ندر، حيث وجدها فقرات مفصولة بنجمات ثلاث، وهي قليلة ومتباude، فأنت تقرأ أكثر من مئة صفحة بلا فاصلة سردية، وحتى الفواصل التي يتركها المؤلف لا تمثل فواصل عميقة، بل لا تعدو أن تكون استثنافاً للمشهد السابق ذاته، أو لنتائج اللاحقة المترتبة عليه. خلال هذه الرحلة، نشعر بأن الراوي/البطل يتلئ بالتجارب الفنية، ويزداد معرفة بأسرار الحياة المغربية، ولكنه على الرغم من انغماسه بالحياة الحسية بما فيها من أنسٍ وسهر وجنس وسياحة يظل يقظاً إلى حد كبير ومنتبهاً لما يجري حوله، ويستمر الإيقاع الروائي على هذه الدرجة من التوتر خلال الثلاثين الأولين من الرواية وبعدها يبدأ هذا الإيقاع، في المئة صفحة الأخيرة، بالتصاعد بدرجة كبيرة وبشكل خاص عندما تظهر شخصية سي إدريس، بل وتحول الرواية، في بعض صفحاتها الأخيرة، إلى قصة بحث غامض عن الجريمة، وكأننا أمام قصة بوليسية حقيقة.

في هذه الرواية تظل أفعال الرؤية البصرية هي المهيمنة في بناء المشهد، فالأحداث تنطلق بلون من التزامن بين الرؤية والحدث - في مستوى الرؤية المصاحبة أو الرؤية «مع» حسب تقسيمات جان بوبون المعروفة - فالراوي يعرف بقدر ما تعرفه الشخصية، ليست هناك حالات من الرؤية «من الخلف» حيث يعلم الراوي أكثر مما تعلمه الشخصية القصصية، والمُؤلف يترك حق الرؤية للراوي وقلما يتدخل بشكل مباشر في سياق السرد. إلا أن هذا المستوى من السرد البصري، الآني، التزامني قلما يوظف أفعال الذاكرة بطريقة واضحة. فالراوي قلما يتذكر ماضيه أو بلده أو همومه الخاصة قبيل وصوله إلى المغرب باستثناء إشارات عابرة منها تذكره والده الذي توفي حديثاً وصورة غامضة عن حبيبة ما، وإشارة سياسية عابرة إلى بلده، وما عدا ذلك يبدو فعل الذاكرة، وبالتالي كل سياقات الماضي مقطوعة وقد حل محلها ويشكل مهيمن فاعلية التصوير الآني للحدث، وكأن الفاعلية السردية قد تحولت إلى فاعلية صحفية يقوم فيها مخبر صحفي لتطفيقية أحداث ساخنة تجري أمامه. والراوي ليس مجرد عينين مفتوحتين فقط، بل هو أيضاً أذنين مرهفتين تسجلان الأحاديث والهمسات ببراعة. فالراوي يقوم برواية الجزء الأعظم من الأحداث، لكنه أحياناً يحيل السرد إلى بعض الشخصيات الشانية التي تروي له بعض الأجزاء الشانية من هذا الحدث أو ذاك فيتحول هو إلى مروي له narratee، وهكذا نراه يتخلّى عن دور الراوي narrator إلى دور المروي له في بعض الأحيان، وتتبادل الأدوار هذا واضح في الأقسام الأولى من الرواية أيضاً عندما يروح الراوي يلتقط التفاصيل الخاصة بمختلف الأحداث الروائية.

يمكن القول أن النسق الزماني الأساسي الذي يتحكم في سياق الأحداث هو نسق خطي متتصاعد يبدأ من الحاضر وينتهي في نقطة معينة في المستقبل، مع توقفات محدودة على مستوى الاسترجاع والاستذكار. في هذا النسق الخطى الأفقي يتتحرك البطل/الراوى سي الشرقي وهو يرصد الأحداث ويتعرف إلى الشخصيات. نتعرف أولاً إلى سي صابر، وهو زميل يعمل مع سي الشرقي في مدرسة واحدة، يقدم المساعدة والمشورة لصديقه الشرقي ويعرفه إلى مجموعة أكبر من الناس منهم سكان العمارة والزقاق، لكن شخصية سي الحبيب تظل شخصية محورية جذابة كأنها تملك جذراً سياسياً مهماً بالنسبة للحياة السياسية في المغرب. وتدرجياً نتعرف إلى ملامح هذه الشخصية الفنية. سي الحبيب رجل يحظى باحترام وتقدير كل المحيطين به الذين يقدمون له كل أشكال الرعاية والحب. فهو مناضل مغربي، ومن قادة أحد الأحزاب المغربية الوطنية، وعلى الأغلب من مناضلي وقادة حزب الاستقلال، الذي تعرض فيما بعد - حسب المنظور الروائي إلى عمليات انقسام عديدة. وكان سي الحبيب قد أجبر على الإقامة في مدينة المحمدية (فضالة) أثر الأحداث العاصفة التي طاحت البلد في أوائل السبعينات، وفي البداية أُلقي القبض عليه عندما كان يحاول الهرب إلى الشرق، ولم ينقذه من حبل المشنقة سوى الجلطة القلبية، حيث خفض الحكم إلى الإقامة الإجبارية. وخلال هذه الفترة كان يعاني الضعف، ويخشى من إجهاد القلب، لذا كان يحيا حياةً هادئة بعيدة عن الاجهاد والجنس والافراط في الطعام والشراب. وفي أعماقه كان سي الحبيب يحس بالأسى وأنه أصبح «في المعسكر الخاسر» لعجزه عن التأثير في مجرى الأحداث. فهو مثلاً بعجز

عن مساعدة زوجة رفيقه المناضل الراحل بياض بن بلا التي كانت تقيم في بيت تعود ملكيته إلى البلدية التي تطالبتها باخلاء البيت، كما نتحسس، خلال ذلك، بالكثير من المشكلات الاجتماعية التي تواجه الفئات والشرائح الاجتماعية الغفيرة والشعبية والمتوسطة. لكننا من جهة ثانية نشعر، بصورة خفية بأن سي الحبيب، بوصفه رمزاً لمرحلة مهمة في النضال السياسي، كان مستهدفاً وأن هناك قوى معينة تريد تحطيمه، ويكتشف ذلك لاحقاً عند ظهور شخصية سي إدريس العامضة التي تخطط لتدمير شخصية سي الحبيب. بل يمكن القول أن ظهور (رقية)، قريبة الجزائري، ومحاولتها استمالة سي الحبيب والفوز بحبه لم يكن أمراً عرضياً أو اعتيادياً، بل قد يكون خاضعاً لخطيط سياسي مدبر، أو إنها قد وظفت، في لحظة معينة، سواء من قبل سي إدريس أم من قبل جهات أخرى للاسهام بتحطيم شخصية سي الحبيب.

لقد تعرف الراوي/البطل سي الشرقي على (رقية) بوصفها قريبة الجزائري، وكانت ترتدي حجاباً وملابس محتشمة لا تظهر عمرها الحقيقي، لكن الراوي بعد أن دعاها إلى شقتها اكتشف أنها تخفي تحت هذا الحجاب شباباً وجمالاً وأنوثة، وسرعان ما تمكنت من السيطرة على قلب الراوي، لكنها كانت منذ البداية صريحة وصعبة، عندما أخبرته بأنها كانت تحب سي الحبيب وأنها تخطط للفوز به وكأنها تريد أن تكسب رهاناً معيناً - لمصلحتها، أو ربما لمصلحة جهة أخرى غير واضحة - كانت امرأة جريئة وصريرة وتعشق كل ما هو حسي: تدخن وتشرب وتحب السهر والرقص. وكان شعارها كما تقول «أنا أحيا.. أنا أشرب». لكن سي البقالى كان يشكك في نزاهتها وقال عنها مرةً «إنها ساحرة».

و«إنها تشتري الرجال وتلفظهم بعد أن تشبع منهم» لكن سي الشرقي ظل الوحيد الذي ينظر إليها بقداسة رافضاً كل التقولات التي تقال عنها، إلى أن يكتشف مؤخراً دورها في الأحداث عندما تسهم مع سي إدريس في تحطيم سي الحبيب فيصرخ فيها متسائلاً بلوعة واضحة «كم قلباً لك أيتها الأفعى؟»

لقد ظلت رقية تحطط للايقاع بسي الحبيب الذي رفض أكثر من مرة دعوات الحب التي وجهتها إليه لكنها لم تضعف أو تتراجع وواصلت خططها، إلى أن استطاعت أن تفوز به، كما يبدو، حيث كان قد قرر الزواج منها، لكنها بعد أن راحت الجولة قررت كما هو واضح أن تتخلّى عنه وتحطمه بالتعاون مع سي إدريس. وعندما يكتشف سي الحبيب خياناتها له مع سي إدريس إنها، بسبب تعرضه إلى نوبة قلبية ظل فيها فاقد الوعي بين الحياة والموت «غير حي، غير ميت». وقد يتساءل القارئ، مع نفسه، أكثر من مرة فيما إذا كان انهيار سي الحبيب فعلاً سياسياً مخططاً أم مجرد مصادفة، ذلك أن الأحداث لم تكن بريئة وطبيعية خاصة بعد ظهور شخصية (سي إدريس) وهو شخصية مؤثرة وقوية وحاسمة، على الرغم من ظهورها في الثلث الأخير من الرواية فقط. يتعرف الراوي على سي إدريس في بداية الأمر في مجلس ضم سي الحبيب حيث يعترف سي إدريس بأنه مدين لسي الحبيب بكل شيء في حياته ويشكل خاص في نجاحه لأنه ساعدته في السفر إلى أوروبا حيث وفاته الحظ وعاد ثرياً وقوياً.

وشخصية سي إدريس شخصية قربة إلى حد غير قليل من شخصية «غاتسبي العظيم» في رواية سكوت فتزجيرالد المعروفة. فهو أيضاً

حديث النعمة، ونُجح في تسلق السلم الاجتماعي وسلم الثروات بسرعة وبطريقة غامضة أيضاً. وهو مثله يمارس لعبة الحياة الحسية بما فيها من شرب ومقامرة وجنس وطعام بافراط. وهو أيضاً يراهن على أن يكسب المرأة التي يريد. فإذا ما كان غاتسيبي قد قرر أن يكسب حب (ديزي) وينتزعها من زوجها، فإن سي إدريس يراهن سي الشرقي على أن يفوز به (رقبة). وقد نُجح في ذلك ولكن بطريقة درامية مدرستة، لأننا نكتشف فيما بعد أنه كان عنيفاً، لكنه في النهاية يحقق هدفه الغامض: تدمير حياة سي الحبيب، إذْ يعترف سي إدريس في أحد لقاءاته بسي الشرقي بأنه يخطط للانتقام من سي الحبيب الذي أهانه وتجاهله أكثر من مرة، وأنه قادر على فعل ذلك وخاصة أن «الجميع يريدون نهايته» كما يقول. بل إنه يعترف صراحة بعزمته على تحطيم «الجاموسات الثلاث» مرة واحدة ويقصد بها: سي الحبيب، ورقية وسي الشرقي. ومن هنا يبدأ بالخطيط المدروس - ربما وحده أو بالتعاون مع جهات أخرى ظلت وراء الستار - وهي تفاصيل راح الراوي يكتشفها تدريجياً على طريقة التحقيق البوليسي عن طريق الإصغاء إلى أحاديث وشهادات واعترافات الآخرين: فقد أوقع أولاً (رقية) في حبائله - وربما كانت هي تخطط لمثل ذلك معه، ثم خطط لإبعاد سي الشرقي عن المدينة عن طريق إرسال برقية تبلغه بمرض أمه، ظهر فيما بعد أنها برقية مزورة، وإن أمه لم تكن تعاني من أي مرض، وبالتالي تركت الرحلة تأثيراً صحيحاً سلبياً على صحة سي الحبيب. وعندما عاد سي الحبيب إلى مدينة المحمدية وصعد إلى شقة (رقية) وجدتها في أحضان سي إدريس مما عجل بانهياره وإصابته بالنوبة القلبية التي جعلته يرقد في المستشفى بين الموت والحياة

في حالة غيبوبة، وكأنها غيبوبة مقصودة مطلوبة لواحد من رموز حركة النضال الوطني، وقد تكون رمزاً سياسياً لغيبوبة الوعي السياسي أو لأحد أوجهه الوطنية المعروفة.

لكن اللعبة التي لعبها (سي إدريس) لم تمر بسلام فها هو، مرة أخرى مثل غاتسبي ينتهي نهاية مأساوية. فمثلاً يُقتل غاتسبي، كذلك يُقتل (سي إدريس) في الشقة التي تقيم فيها (رقية)، و يبدو أن أصابع الاتهام، وبشكل خاص تلك التي وجهتها الشرطة كانت موجهة إلى (سي الشرقي) الذي كان بدوره يعتقد بأن الفاعل الحقيقي ربما يكون «سي قب» ذلك الكائن الغبي، ولكن الطيب القلب الذي كان يحترم سي الحبيب) ويعرف خيوط اللعبة القدرة التي أدت إلى تحطيمه، لذا رجا سي الشرقي أن يتحمّل مفتاح الشقة التي كانت تقيم بها رقية، وربما كان هذا هو آخر عمل قام به قبيل رحيله إلى أوروبا، لكن سي الشرقي يظل صامتاً، ويتخلص من التهمة لأنّه كان مدعواً تلك الليلة إلى حفلة لدى عائلة أحمد وبعض ضيوفه وأصدقائه.

لقد استطاع المؤلف، وبشكل خاص في الأقسام الأخيرة من الرواية من تجميع خيوط الأحداث بمهارة وفنية عاليتين، متجنبًا كافة أشكال التقرير وال المباشرة. فعندما يستيقظ الراوي/البطل سي الشرقي على صوت صرخة مفاجئة يتصور بأن قب قد قتل (رقية) فيقول:

«قب... أغبي إنسانرأيته في حياتي...» «يا له من غبي! أقتلها في مثل هذه الساعة؟» لكن الطرقات على بابه تواظه وتخبره الخادمة المرعوبة بوجود دمٍ في شقة الجزائري التي تقيم فيها رقية

«من؟»

«لا أدرى... رجل في شقة سي الجزائري.. دم فظيع».

- رجل؟

- نعم..

الحمد لله.. ليست رقية إذا..»

ويعد الرواوى تجمیع الأحداث وتنظيمها، ويقع تحت طائلة استجواب رجال الشرطة الذين يطلعون على مفکرته الشخصية التي سجل فيها الكثير من الاعترافات والأحاديث عن رقية وسي إدريس وسي الحبيب، وربما كان من المفيد - من الناحية التأليفية - تخصيص مساحة أكبر لها داخل بنية السرد الروائى لخلق نوعٍ من المغايرة في السرد.

من كل ذلك نلاحظ أن ايقاع الحدث الروائي المتواتر، يتضاعد نحو ذروة تراجيدية غير متوقعة. فالنصف الأول من الرواية كان محتشداً بالأفعال الحسية والجنسية البريئة من الظلال التراجيدية، لكن الأحداث تأخذ في الثلث الأخير من الرواية بالسير نحو نهايات فاجعة ودموية تؤدي إلى تحطيم حياة سي الحبيب ورقوه الأزلي في غيبوبة دائمة في المستشفى، ومن ثم إلى مقتل سي إدريس الغامض: ترى هل يمكن أن نتذكر مرة أخرى رواية «غاتسيبي العظيم» ونقول أن هذه النهاية المأساوية هي أيضاً - مثل روايّة فترجيـر الد المذكورة - إشارة صريحة إلى انهيار الحلم الحسي المغربي وإلى تفكك ثنائية الجنس/السياسة في الحياة المغربية. وهل كان البطل المتماهي مع الرواوى مكتفياً بفتح عدسة كامرتـه على سياق الأحداث العفوي، أم أنه كان يخطـط مسبقاً لمثل هذا التصعيد التراجيدي الفاجع الذي غيـم على كل ما هو جنسـي ومحسوس ودنيـوي. بل أهي إشارة ما إلى موقف وجودـي وعيـشي من الحياة، حيث

يتحول المجهود البشري الوعي والجاد إلى فعلٍ عبشيٍ لامجدٍ، ذلك أن الإنسان محكومًّ عليه بالمعاناة الوجودية في هذه الحياة؟ هذه وغيرها هي أسئلة تحرض القارئ، بكل تأكيد، على تقديم قراءات وتأويلات عديدة لحركة الأحداث الروائية، التي يتركها المؤلف في ذروتها مفتوحةً على الوعي التأويلي الحر للقارئ نفسه ولستوى تلقيه واستجابته.

وبعد يمكن القول إن هذه الرواية تمثل محاولة جادة وجريئة للاقتراب الحميم إلى قاع الأحداث وهي أيضاً سعي للاكتشاف واختراق المجهول والوصول إلى تخوم الحقيقة عن طريق الانطلاق من الجزئي إلى الكل، من البريء إلى المدنس، من الظاهر إلى الباطن.

وكما سبق أن لاحظنا يتماهى في هذه الرواية الراوي مع البطل في لون من السردي الذاتي الذي يوظف ضمير المتكلم، ويتخذ هذا السرد مظهراً للاعترافات الذاتية لتجربة شخصية داخلية، وفي الوقت ذاته يتخذ مظهراً للشهادة لأفعالٍ روائية خارجية. فالراوي/البطل هنا هو شخصية مسرحة داخل اللعبة السردية، لكن الفعل السردي لا يتحول إلى مرآة نرجسية للبطل/الراوي، بل يتسع عندما يتتحول الراوي إلى مراقب لفعل خارجي موازٍ ومتساًمن، فعل يتداخل فيه الجنس والسياسة والحياة داخل لعبة معقدة ومحتشدة تكشف عن كثافة حسية مرئية وغير مرئية لفعل الحياة اليومية التي تحفي بدورها حركة لا مرئية لأفعال سرية تحرك اللعبة السردية والحياتية بكمالها، وهو أمر يجعل الرواية مليئة بالتوتر والشد والتدفق والحيوية معاً. إنها رواية تزدحم بالرؤى والأصوات الغيرية المتصارعة التي ظلت تحاول تأكيد حضورها واستقلالها في الحكي والمشاركة والصراع والحضور داخل هذا الفعل الروائي المليء بالحياة والاحتدام والتوجه.



## «سکر مُر» بَيْن «میراها» وَبَيْن مِيكانزم تيار الشعور

«سکر مُر» للروائي محمود عوض عبد العال رواية تجريبية عربية جديدة، تشعرك من صفحاتها الأولى أنك أمام عمل روائي جاد يحاول أن يتلمس طريقه خلال المغامرة التكنيكية التي طرحتها الرواية العالمية المعاصرة. وأنت لا تعبأ كثيراً بعدم معرفتك المسبقة بكتابها محمود عوض عبد العال، فالرواية تمتلك ثراءها الخاص الذي يجعلك مشدوداً إليها.

منذ اللمسات الأولى لهذا العمل الأدبي تتأكد أنك أمام روائي موهوب يحاول أن يقيم صرح روايته على استخدام «تيار الشعور» الذي راح يستهوي عدداً كبيراً من كتابنا المعاصرين، تجري أحداث الرواية - أو قل تداعيات أحداثها في وعي أبطالها خلال فترة زمنية وجيزة فإذا كانت أحداث ملحمة جويس المشهورة « يولسيس » تجيء خلال فترة يوم واحد أو أقل فإن أحداث « سکر مُر » تجري خلال ساعة ونصف فقط.

تبعد الرواية من اللحظة التي يبدأ فيها بطل الرواية ابراهيم زنobia - الموظف في شركة الطيران العربية بارتشاف كوب الشاي الدافئ، عندما تدق ساعة المكتب مشيرة إلى الثامنة والنصف صباحاً وحيث يرفع ابراهيم زنوبيا الكوب ويسكب محتوياته في جوفه. وخلال هذا الحيز

الزمني المحدود تتحرك الأحداث الروائية بشكل أقرب إلى الحركة الروائية التقليدية المحددة بزمن تقويمي اعتيادي. إذ خلافاً لمعظم كتابات ممثلي روایات تيار الشعور لا نجد ذلك التداخل بين أبعاد الزمن المختلفة: الماضي والحاضر والمستقبل فالحركة منظمة، اعتيادية كما أنها لا نجد أنفسنا في منطقة لا وعي متخلخل تتبعثر فيها الكلمات والصور وتنثال التداعيات اللفظية والسيكولوجية بما يلامح الحال السيكولوجية للأبطال. ولذا فالقصاص غالباً ما يلجأ إلى نوع من المنولوج الداخلي وإلى التسجيل المنطقي لأفكار ومشاعر وأوهام البطل. وهذا كما يشير ليون أيدل في «القصة السيكولوجية» لا يضع الرواية في منطقة تيار الشعور، لأن هذا التيار يفترض اللامنطقية والتشتت وعدم التركيز بخلاف المنولوج الداخلي الذي هو عبارة عن تفكير منظم موزون، أو هو تعبير بالكلمات عن «لغة اللسان». وهو أسلوب سبق أن ظهر في كتابات دستوفסקי وبعض روائيي القرن التاسع عشر (ليون أيدل).

ويحافظ الروائي في «سكر مر» على تقليد مهم من تقاليد هذا النمط التجريبي: وهو ثبيت نقطة ارتكاز واقعية تمثل اللازمة الخارجية التي يعود إليها البطل بين آونة وأخرى. وتتمثل هذه اللازمة في حركة كوب الشاي أمام إبراهيم زنobia في مكتب شركة الطيران. إلا أن المسألة التي تشير الاعتراض هنا كما يشير الدكتور حمدي السكوت في مقدمته للرواية هي محاولة عدم الاكتفاء بالغوص داخل ضمير البطل الرئيسي فقط، بل محاولة الغوص داخل ضمير الأبطال الآخرين من خلال نقطة الارتكاز الوعي ذاتها. ورغم أن كاتب المقدمة قد حاول أن يجد تبريراً لذلك، إلا أن هذا الاعتراض يظل مشروعًا وربما يعود بذلك إلى طبيعة اللازمة التي استخدمها الروائي في روايته هذه.

فمن المعروف مثلاً أن الروائي يستطيع أن يستكشف أعماق أكثر من بطل واحد خلال تيار الشعور كما فعلت فرجينيا وولف في روايتها «إلى الفنار» إلا أن ذلك ينبغي أن يتم عبر تحديد لازمة عامة وشاملة تجعل هذا الانتقال من شخص لآخر مبرراً مقبولاً. بينما تتحرك اللازمة في «سكر مر» خلال منطقة ضيقة هي حركة ارتشاف كوب الشاي من قبل إبراهيم زنوبيا بين الثامنة والنصف وحتى العاشرة. وهذه اللازمة تعطي الروائي الحق في الغوص في ضمير بطله الرئيسي أما الانتقال لاستبطان لا وعي الشخصيات الأخرى التي هي في موقع بعيدة عن منطقة الارتكاز فلا يبدو مبرراً لوجود حاجز زمني ومكاني حاد. ولذا فإن بالإمكان. في الكثير من الواقع الاستغناء عن مثل هذه اللازمة، لأنها لا تلعب دوراً حاسماً في تكامل التكثيك الروائي، اللهم إلا في دورها كفاصلة للانتقال من نقطة إلى أخرى. وكان بالإمكان استبدالها - في الواقع المذكورة - بانتقالات اعتيادية كاستخدام الترقيم والعنوانين الفرعية المقطعة، أو باستخدام النقاط الفاصلة أو بالتمييز بين الحروف الطباعية وغيرها من الوسائل التكنيكية المعروفة.

إن ذلك لا يعني أنه يجب الاستغناء عن مثل هذه اللازمة هنا، بل المقصود هو ضرورة استخدام لازمة أكثر اتساعاً وشمولاً تكون مركزاً فعلياً لكل الشخصيات الأخرى. ففي إحدى قصص فرجينيا وولف مثلاً تكون دقات ساعة (بغ بن) هي اللازمة الثابتة، وهي لازمة تصلح لأن تكون مركزاً لتداعيات جميع شخصيات الرواية ضمن مجال تأثيرها المحدد. وفي رواية أخرى تكون اللازمة مراقبة سقوط الأوراد، أو سقوط المطر ونقره على زجاج النافذة. وقد يكون الحوار أحياناً وبعض كلماته

المحفزة - مصدراً لمزيد من التداعيات كما هو الحال مثلاً في رواية اسماعيل فهد اسماعيل القصيرة «الحبل»، أو كما هو الحال في «إلى الفنان» ذاتها. فعندما يقول المستر رامسي «كلا ينبغي أن لا نذهب إلى الفنان» يكون هذا القول سبباً لتداعيات عديدة لدى السيدة رامسي ولدى ولدتها جيمس رامسي.

نحن هنا لا نريد طبعاً أن نضع اشتراطات معينة لأي تكتيك روائي، ولسنا بقصد توكييد بناء حديدي صارم للرواية المعاصرة، إلا أنها بقصد البحث عن شرعية استخدام الأساليب التكنيكية التجريبية في الرواية العربية ونحاول تحذيب السقوط في اغراءات التجريب التكنيكى دونها ضرورة ملزمة.

وعموماً فإن صاحب «سكر مر» قد بلأ إلى هذه الحيلة التكنيكية لمحاولة تجميع خيوط مصائر أبطاله وتركيزها خلال حركة مصممة بعناية وتحيطيط. وهي في جوهرها عملية كشف لحياة مجموعة من النماذج المنسحقة المهزومة التي تحاول أن تثبت بوجودها وبوهم السعادة والمستقبل وهي تدرك في قراره أعماقها بأن الأرض تهتز تحت أقدامها. وهي لهذا تبدو لنا - في الجوهر - صورة أخرى لعالم شخصيات نجيب محفوظ في «ميرamar». فهي رواية شخصيات - بالمفهوم الذي يؤكدده أدرين موير في «بناء الرواية»، بمعنى أنها تهتم برسم الشخصيات الروائية وكشف عواملها حيث يبدو الحدث بالنسبة لها مجرد وسيلة للكشف عن سلوك هذه الشخصيات وأبعادها. وشخصيات «سكر مر» تلتقي في مكان واحد أيضاً يشبه إلى حد كبير المكان الذي يلتقي فيه أبطال «ميرamar».

في رواية نجيب محفوظ يلتقي أبطال الرواية في مكان ثابت هو بنسيون في الاسكندرية تدبره اليونانية «ميرامار» حيث نروح نتعرف بالتدرج إلى أبطال الرواية، وهم مجموعة من النماذج الاجتماعية والطبقية التي تحس بانسحاقها وهزيمتها، يحاولون التثبت بوهم اسمه السعادة أو المال أو المستقبل. ويحاول نجيب محفوظ في روايته تلك أن يقدم لنا حركة الأحداث خلال (زوايا نظر) متباعدة: فتارة يقدمها لنا خلال عيني (عامر وجدي)، وتارة خلال عيني (حسن علام)، وأخرى خلال عيني (منصور باهي) وهو في ذلك يستخدم تكنيك لارنس دوريل في «الرباعية الاسكندرانية» حيث يحاول دوريل أن يقدم الحدث الواحد خلال منظار شخصياته المختلفة، وهو أيضاً يلتقي مع الكثير من المخصائص التعبيرية لرباعية فتحي غانم «الرجل الذي فقد ظله».

- وفي سكر مر، يقدم لنا القاص أبطاله خلال مكان واحد أيضاً - وفي الاسكندرية بالذات - وذلك في شقق عماره واحدة حيث نتعرف إلى أبطال الرواية الرئيسين. حيث نتعرف إلى «ابراهيم زنobia» الموظف في شركة الطيران والشاعر الفاشل الذي يسير تدريجياً نحو الجنون، ويحمل بأن يباعية العالم أميراً للشعراء. كما نتعرف إلى (عصام الترجمان) الطالب الفاشل في كلية العلوم الذي طرده أبوه لسوء سلوكه فاشتغل في التجسس ووقع فريسة للخوف والقلق وانتهى أمره إلى الجنون. ونجد في الرواية أيضاً المسيو (نانا) - اليوناني - وهو مستشرق فاشل، ترك اليونان وجاء إلى الاسكندرية بحثاً عن جثة الاسكندر الأكبر وانتهى به المطاف إلى السجن بعد أن سقط عدد من الناس في أحد الآبار التي كان يحفرها بحثاً عن المقبرة. ونتعرف في هذه الرواية إلى شخصيات أخرى

مثل شخصية العم سلطان - حارس العمارة وابنته محروسة. ولنتقي أحياناً بفتاة أخرى هي «ناهد» التي تشارك عصام الترجمان أعمال التجسس. وبإضافة إلى ذلك فهناك نموذج آخر هو نموذج التلميذة التي يدرسها (ابراهيم زنوبيا).

ونلاحظ من هذا التوزيع للشخصيات الروائية قائلتها مع شخصيات نجيب محفوظ في ميرamar. «شخصية (عصام الترجمان) - المغامر والماسوس والا أخلاقي» هي صورة أخرى لشخصية (سرحان البحيري) الشاب المغامر الطموح الذي يسلك طريق المغامرة والتهريب لكي يستطيع تسلق السلم الظبيقي وينتهي نهاية فاجعة مماثلة لنهاء (عصام الترجمان).

كما أن شخصية «محروسة» هي صورة أخرى لشخصية زهرة «في ميرamar» ويمكن القول أيضاً بأن مستر «نانا اليوناني» يتلک الكثیر من الملامع المماثلة لشخصية العجوز اليونانية (ميرamar) صاحبة البنسيون.

ونلاحظ أيضاً أن أبطال «سکر مر» يشتّرون مع أبطال «ميرamar» في أنهم يسيرون نحو نهاية فاجعة واحدة: الهزيمة والخيبة - الجنون - الموت. وهم يسيرون نحو هذه النهاية الفاجعة لأنهم لم يستطعوا التلاويم مع الحياة الاجتماعية والاقتصادية التي شرعت الثورة باراتئها بسبب ضرب مصالحهم الاقتصادية والسياسية، ولذا فهم - بعيداً عن إعادة النظر في مواقعهم بشكل واقعي - ينزلقون إلى تسلكات فردية خطيرة تقودهم إلى الكارثة. وفي الوقت الذي حاول فيه نجيب محفوظ رصد التجربة الواحدة خلال منظار أبطاله المختلفين - على غرار «الرياعية الاسكندرانية» - يلجأ صاحب «سکر مر» إلى النظر إلى الأحداث خلال

لا وعي هؤلاء الأبطال وخلال رحلة تيار الشعور والتداعيات الداخلية في حركة مكشفة متجلبأً في ذلك الكثير من عناصر التكرار في «ميرamar». وعموماً فإن رواية «سكر مر» تظل، رغم كل شيء، محاولة جريئة وطيبة في الرواية العربية، تحفز في القارئ الرغبة في التأمل والتفكير العميق.



## **القصة القصيرة في العراق: تأسیس شعرية سردية واعية**

هذه ليست أول (أنثولوجيا) أو مختارات في القصة العراقية، وبالتأكيد لن تكون الأخيرة. فقد سبق أن صدرت أكثر من (أنثولوجيا) قصصية باللغة العربية، إضافة إلى (أنثولوجيات) قصصية أخرى باللغات الأجنبية. وهذه المختارات لا تزعم أنها سوف تتجاوز أو قد تتخطى بقية المختارات، لكنها تتطلع إلى الشمال والكمال والموضوعية، وإن كانت تدرك أن ثغرات أو فجوات معينة لابد وأن تظهر، وإن بعضها ما لا يمكن تفاديه بسهولة. حسبها إذاً أنها تقلل إضافة جادة ووايجابية في زمن أصبحت فيه المختارات تقليدياً ثقافياً وحضارياً مهماً، لأنها الخطوة الأولى للتعرف الشامل بتجربة قصصية وشعرية في ثقافة معينة، ولهذا فهي تلعب دور الرسول والسفير الذي يقارب بين الثقافات والشعوب في عالم يضع بالثقافة والإعلام والاتصالات.

وتجربة القصة القصيرة في العراق، هي بالتأكيد جزء من تجربة القصة القصيرة في الثقافة العربية منذ مطلع هذا القرن، وهي أيضاً غير مقطوعة عن تطور التجربة القصصية في الأدب العالمي، كما أنها من جهة ثانية وثيقة الصلة -من الناحية التاريخية والسوسيولوجية- بنشوء

الثقافة الوطنية القومية في العراق في القرن العشرين وبالذات منذ نشوء الدولة العراقية بعد الحرب العالمية الأولى، وتحديداً كثمرة مباشرة لثورة العشرين في العراق.

وعمر التجربة القصصية العراقية طويل قياساً إلى تجارب قصصية عربية فتية، وهو يكاد يضاهي بعض الشيء اعمار التجارب القصصية في بلاد الشام ومصر، أو يتزامن معها. لقد اقترن معها ظهور القصة القصيرة في العراق بتبلور مستوى جديد من الوعي الثقافي والسياسي والاجتماعي في المدينة العراقية التي راحت تتسلم تدريجياً، عبر شرائطها الاجتماعية والطبقية الفتية، قيادة المؤسسات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، من الطبقات والشرائح الاجتماعية الإقطاعية وشبه الإقطاعية التي خلفتها عهود السيطرة العثمانية الطويلة على العراق والوطن العربي من جهة وعهود السيطرة الاستعمارية من جهة أخرى ولهذا فقد اكتسبت التجربة القصصية منذ بدايتها ملامح وطنية وقومية واجتماعية، في محاولة للتعبير عن تبلور الوعي الوطني والقومي وظهور الملامح الجنينية لشخصية الفرد العراقي المدني في مجتمع يتطلع إلى تحديث بناء الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ليتحقق نهائياً بالعصر الحديث. فكانت الواقعية التي كانت تقترب من الواقعية الانتقادية والطبيعية أحياناً خيار القاص العراقي، لأنها كانت الخيار الوطني الملائم لوعي المرحلة ولوعي المبدع آنذاك. وشهدت العشرينات والثلاثينيات مرحلة الريادة في الكتابة القصصية والتي تمثلت في أعمال قصاصين أمثال: محمود احمد السيد وذو النون ايوب وجعفر الخليلي وعبد المجيد لطفي ويوسف متى

وانورشاوول وعطاء امين وغيرهم. لقد اتسمت معظم كتابات هذه المرحلة، شأنها شأن أية بداية جديدة في جنس ادبى جديد، بهيمنة الأهداف والمضمون والمواضيع الاجتماعية، التي تهدف الى الاصلاح الاجتماعي والسعى لتأسيس قيم اجتماعية وحضارية حديثة، كما كانت تقترب في تقنياتها وأساليبها من فن المقالة واحياناً المقامة، ولا تعنى بها فيه الكفاية بالبنية السردية وقضايا وجهة النظر والتبيير وبناء الشخصية وتوظيف الضمائر السردية بطريقة ملائمة. فكان السرد الخارجي الموضوعي، المتسم بحضور الراوى كلي العلم، والمقترن دائماً بتدخل المؤلف، أو ذاته الثانية في السرد القصصي، هو السائد في الكتابة القصصية في تلك المرحلة، كما ان اللغة القصصية ظلت تنهل من لغة الصحافة والمقالة تارة ومن لغة الشعر والنشر الفني المورث كالمقامة والسيرة والمجازي وفن الخبر، وهي حالة كانت تنطبق على القسم الغالب من الكتابات القصصية العربية في المرحلة ذاتها، إلا أننا لم نكن نعد وجود تجرب فنية لدى هذا القاص او ذاك تكشف عن تقنيات سردية ذاتية وحداثية، وهي تقنيات ستتجدد طريقها الى التجارب القصصية العراقية في الفترة التي اعقبت الحرب العالمية الثانية، وبالذات خلال عقد الخمسينات.

فقد كانت الخمسينات فترة خصبة وغنية في تاريخ الثقافة الوطنية والقومية في العراق، فقد تبلور فيها نزوع حداثي واضح لتحديث البنية الاجتماعية والسياسية والثقافية في المجتمع العراقي، وكانت الفاعلية الثقافية متقدمة ومتميزة آنذاك بشكل استثنائي، فكان ان ظهرت في العراق حركة الحداثة الشعرية العربية متمثلة في حركة الشعر التي قادها المثلث العراقي السباب-نازك-البياتي، كما تبلورت اتجاهات حداثية

مهمة في مجال الفن التشكيلي والمسرح والسينما والصحافة والجامعة. وضمن هذا المخاض الابداعي انتقلت الكتابة القصصية، وبوعي ذاتي هذه المرة، إلى مرحلة جديدة، يمكن ان تمثل موجة ثانية في مسيرة التجربة القصصية أو بثابة الريادة الثانية -ولكن الفنية والحداثية- للكتابة السردية في الأدب العراقي. ولذا فقد بدأت التجربة القصصية الخمسينية تعلن عن قطبيتها الوعائية عن تجربة الرواد. ولعبت كتابات عبد الملك نوري القصصية والنقدية المبكرة دوراً كبيراً في التبشير بالقيم الفنية والرؤوية واللغوية للكتابة القصصية الجديدة. ويبدو ان للمؤثرات الاجنبية تأثيراً بارزاً في هذا التحول. فقد ذكر أحد الكتاب العراقيين في مجلة الأديب اللبناني عام ١٩٤٩ وهو يتحدث عن سر التطور الذي حققه عبد الملك نوري الى ان ذلك يعود الى "قدرته على التغلغل في خفايا الناس" والى مطالعته ودراساته إنتاج فطاحل القصة العالميين في الغرب" وهو ما أكدده لاحقاً القاص فؤاد التكراли، الذي انضم الى هذا التيار التحدسي في القصة العراقية عندما كتب عام ١٩٥٤ في مجلة "الأديب اللبناني" : "ان المقاييس القصصية الفنية يجب ان تستمد من الاداب الأجنبية الغربية. ذلك ان الأدب العربي لم يعرف القصة، كما هي عليه في الاداب الفرنسية والانكليزية والروسية وغيرها" وهكذا راحت القصة القصيرة في الخمسينيات تكشف عن ملامح سردية جديدة كما تمثلت في اعمال عبد الملك نوري وفؤاد التكراли ونزار سليم وبعض اعمال مهدي عيسى الصقر وغائب طعمه فرمان ومحمد روزنامجي وعبد الله نيازي وفيما بعد اعمال نزار عباس وسافرة جميل حافظ وغانم الدباغ ومحمد عبد الوهاب ومحمود الظاهر وبحبي عبد

المجيد جيان، بدأت تتضح، في هذه التجارب الجديدة الملامح الخادشة للسرد القصصي، فراحت القصة القصيرة تميل إلى التكثيف والتركيز وتخلق لغتها التعبيرية الخاصة مبتعدة عن المباشرة والتقرير وذلك عن طريق الموازنة بين عناصر السرد والوصف والمحوار، ولكن دون تقيد جامد بشروط الحبكة والفعل، فراحت تتطور بوضوح مستويات التعبير والسرد الذاتي، وخاصة بالعناية بتوظيف المونولوج بأنواعه المختلفة، وبشكل أساس المونولوج الداخلي، والمونولوج المروي كما راح القاص يعنى بدرجة أكبر بالإفادة من طاقة الضمائر السردية وبالوصف، وأحياناً بالتحليل النفسي للشخصيات. وظلت، في أغلب هذه التجارب، الاتجاهات الواقعية المختلفة هي المهيمنة وفيها اتجاهات واقعية تقليدية تقرب من الطبيعية وأخرى واقعية نقدية، إضافة إلى ظهور اتجاهات واقعية جديدة تقترب في بعض معطياتها من الواقعية الاشتراكية. إلا أننا لانعدم وجود بعض الاتجاهات الفردية والذاتية المتمردة التي ستجد لها طريقاً واسعاً من خلال تجربة جيل الستينات في العراق.

لقد كان ظهور الجيل الستيني في القصة العراقية مقتربناً بمخاض ثقافي وفكري واسع شمل الأصعدة الثقافية والإبداعية الأخرى في مجالات الشعر والنقد والرواية والرسم والمسرح، وهو مخاض خصب لم يقتصر على الأدب العراقي بل ساد الثقافة العربية، ووجد له تجارب عالمية موازية. ويمكن القول إن الستينات في الأدب تمثل الصحوة الفردية، المحبطة أو اليائسة في مواجهة حالة الانحطاط والإحباط والترابع التي راحت تتعرض لها الحياة السياسية والثقافية في الوطن العربي في الستينات والتي اقتربت بهزيمة الخامس من حزيران وهيمنة

الأنظمة الرجعية والوتوقراطية عليها وسحق المكتسبات الديمقراطيّة وحرية الفكر في عموم الوطن العربي. وإذا ما حاول القاصي الخمسيني، الانطلاق من موقف اجتماعي وطني قومي إنساني، لمواجهة ظاهر التردي والانحطاط في المجتمع، والسعى لتقديم بدائل راديكالية أو ثورية ملتزمة، وجماعية، فإن القاصي الستيني قد حاول أن يقدم رد فعله الذاتي والمباشر لحالة التردي والانحطاط هذه، ولذا اتسمت تجاريته بالتمرد والرفض وأحياناً باللعن، وكشفت عن رؤيا تجريبية غاضبة تسعى - بشكل سلبي أحياناً - لتدمير المؤسسة الثقافية وقيمها الإبداعية، وإن لم يفتقد هذا الموقف ذلك الهاجس الشوري ضد البنية التحتية، السياسية والاقتصادية، الذي لسنوات بوضوح عند القاصي الخمسيني فقد مثلت الستينيات نقلة مهمة في مسار القصة العراقية، استطاعت أن تنقل التجربة القصصية إلى مسار الحداثة العريض بكل ما فيه من تجريبية وابتكار وفرد. لقد بدأت تظهر بوضوح، ربما لأول مرة الكثير من الاتجاهات التجريبية في الكتابة القصصية، عن طريق خلخلة منطق السرد، والتلاعب بالأمساق الزمنية والتوظيف الحر للغة القصصية، وظهور ملامح وعناصر غرائبية وعبقية وفنتازيا وكابوسية أفادت من تجارب الوجودية والعبقية ومن كتابات كافكا بشكل خاص. وهكذا راحت القصة تتحرر من الأكاديمية والصرامة والرصانة لتتحول إلى أداة من أدوات التمرد والتجريض وربما التدليس لما هو مقدس في العرف الفني والاجتماعي معاً. وفي هذه التجارب راح القاصي الستيني يعني عنابة خاصة بالشكل والبنية السردية والمقطوعية واللسانية للقصة القصيرة، فكان إن ظهرت بعض التنويّعات السردية الطريفة والمبتكرة

في هذا الميدان. إلا إن أنسا بحاجة إلى الاعتراف بأن التجربة القصصية الستينية لم تكن تجربة واحدة ومنسجمة. بل كانت هناك اتجاهات متفاوتة، ومتعارضة أحياناً، بعضها يتمدد على كل الصيغ الشائعة لغة ورثياً وتقرب في ذلك من بعض الأشكال الحداثية الغربية وبعضها الآخر يحافظ على درجة أكبر من الواقعية والرصانة يجعلها تشكل امتداداً للتجربة القصصية في الخمسينات. ويمكن القول إن تجارب سركون بولص وعبد الرحمن الريبي وأحمد خلف وجليل القيسي وفاضل العزاوي ومحمد كامل عارف ومحمود جنداري وعبد الستار ناصر وموسى كريدي وجمعة اللامي ومحمد عبد المجيد وعائد خصباك وعادل عبد الجبار وعبد الستار الرواوى وبرهان الخطيب وعبد الإله عبد الرزاق وحسب الله يحيى ويوسف الحيدري قد حاولت إن تشق لها طريقاً جديداً في مجال التجريب القصصي، بينما حافظت تجارب قصصية أخرى على الكثير من تقاليد ومنجزات القصة الخمسينية وقدمتها عبر منظور جديد ومنها تجارب غازي العبادي وفهد الأسدى وخضير عبد الأمير ديزى الأمير وعبد الأمير الحبيب وسوفى خضر وسهيلة داود سلمان وزهدي الداودى ومحبى الدين زنكنة وعبد الرزاق المطلاوى ومنير أمير، بينما راحت تجربة القاص محمد خضير تتخذ مساراً تطورياً متفرداً كاشفة عن رؤيا تعبيرية خاصة تجاه الأشياء والعالم وتنمو وفق منطق شخصي صرف طبولة ما يقرب من ثلاثة عقود.

لقد تركت التجربة الستينية بصمات واضحة على مجلل التجربة الإبداعية في الأدب العراقي ومنها على التجربة القصصية، وظلت الكثير من التجارب القصصية التي ظهرت خلال السبعينات والثمانينات .

والسنوات الأربع الأولى من التسعينات غير بعيدة عن المؤثر الستيني. إلا أن هذا الحكم لا يعني تجريد تجارب ما بعد السبعينات من خصوصيتها وتقييمها. فالتجربة السبعينية مثلاً حاولت أن تحقق نوعاً من الموازنة بين النجز الخمسيني والنجز الستيني. فقد خفت في هذه التجارب تلك النبرة التمردية الغاضبة التي شاعت في تجربة الستينيين وحل محلها لون من الاستقرار النفسي والفنى يقتربن برغبة عميقة لاكتشاف أسرار اللعبة السردية وتحقيق لون من التوازن بين الموقف الاجتماعي -الذى شاع في الخمسينات - والموقف الفردي - الذي فجره الستينيون، فكان إن كشفت التجربة القصصية خلال هذه المرحلة عن نضج أعمق. واتسمت هذه المرحلة أيضاً بتواصل الستينيين وعودتهم التدريجية إلى حالة من الاستقرار والموضوعية بعد إن مرت العاصفة الستينية وتجاوزت لحظتها الانفجارية التشنجية الصاخبة. ومن أبرز كتاب القصة في السبعينات حميد المختار وشوقي كريم وعبد الستار البيضاوي وجihad مجید ونعمان مجید ومحسن الخفاجي وزعيم الطائي وفاضل الريعي وإبراهيم احمد وعبد الله صхи وبشينة الناصري وعبد الخالق الركابي ولطفية الدليمي ومي مظفر وعالية مدوح وأمجد توفيق وكاظم الأحمدى ومحمد سعدون السبahi وجاسم عاصي وناجح العموري وفرج ياسين وعبد الجليل المياح ولطيف ناصر حسين وسعد البزار ومحمد شاكر السبع وعلى خيون وناطق خلوصي ونجمان ياسين ووارد بدر السالم. ومن المفيد إن نؤشر هنا، إن من الصعب تحديد فرز جيلي أو عقدي لجميع القصاصين، وذلك بسبب التداخل بين التجارب من جهة وتدخله من جهة أخرى، فقد نجد قاصاً ظهر في السبعينات، لكن تجربته القصصية لم تنضج أو تتضح إلا في السبعينات. وهذا الأمر ينطبق

بشكل خاص على تداخل الأصوات والتجارب بين السبعينات والثمانينات مثلا، إذ تحول الكثير من قصاصي السبعينات إلى رموز أساسية في الثمانينات التي اتسمت بالتأثيرات الواضحة لأدب الحرب على التجربة القصصية التي راحت تتحرك باتجاهين متراكبين للغاية: إتجاه ينحو إلى تصوير الجوانب المختلفة التي أفرزتها الحرب، واتجاه آخر ينحو للابتعاد عن تجربة الحرب والبحث عن مساحات بيضاء أو ساكنة في التجربة القصصية، فكانت تجربة هذا الجيل غنية وواسعة، وقد بُرِزَ خلال الثمانينات عدد غير قليل من القصاصين الجدد إضافة إلى تواصل كتابات قصاصي الأجيال السابقة. ومن قصاصي الثمانينات: محمد حياوي وجمال حسين علي وسامي المطيري ويعرب السعدي، ومهدى جبر، ومحمد احمد العلي وحامد الهيتي وعادل كامل وميسلون هادي وابتسم عبد الله وناصرة السعدون وهادي الجزائري وسعد محمد رحيم وعالية طالب وإرادة الجبورى وثامر معروف وعبد الرضا الحميد وفيصل عبد الحسن حاجم وجاسم الرصيف وحسن العاني وصلاح الانصارى وحمدى مخلف وعباس محسن خاوي وعبد عون الروضان وعدنان الريبي وفاتح عبد السلام ومحمد مزيد ومكي زبيبة وهادي الريبي وغيرهم، كما بدأ اتجاه حداثي وتجربى، راح يتضح بشكل خاص في نهاية الثمانينات ومطلع التسعينات دشنه في الواقع قصاصون ستينيون وسبعينيون أمثال محمد خضرير واحمد خلف ومحمود جنداري وجihad مجید وجليل القيسي ونعمان مجید وحسن مطلوك، يتسم بمحاولة العودة إلى الأسطورة والتاريخ والفنتازيا ويلجأ أحياناً إلى الاستعانة بلغة تراثية وحكائية، وهو اتجاه جرى، يحاول إن يصحح المسيرة الابداعية لقصة القصيرة ويرفعها إلى مرتبة جديدة، وقد

انضم بعض قصاصي الثمانينات المتأخرین وبعض قصاصي التسعينات إلى هذا الاتجاه التجربی كما هو الحال في تجارب القصاصین: قصی حسن الخفاجی و لؤی حمزة عباس و طاهر عبد مسلم و علی السودانی وكاظم حسونی و محمد إسماعیل وفيصل ابراهیم و سعیدی عوض وإسماعیل عیسی و صلاح زنکنة، وصلاح صلاح وغيرهم.

ويمكن القول، تأسيساً على ما تقدم، إن تاريخ القصة القصيرة في العراق هو تاريخ تأصیل لونٍ أدبي جديد وتجذیره في ضميرنا الأدبي والثقافي، وهو أيضاً تاريخ اصطفاء لغة قصصية جديدة، راحت تتخلص تدريجياً من كل مظاهر المباشرة والتقلیدية، لغة تمتلك بلاغتها الخاصة وتستمد شعريتها من قوانین نوع أدبي جديد، له خصوصیته وشروطه، ولكنه لون مفتوح قادر على الالتحام بالأنواع الأدبية الأخرى، بل وحتى الالتحام بضروب الفن والتعبير الأخرى كالسينما والمسرح والفن التشكيلي وأحياناً الصحافة والتاريخ والموسيقا والفلسفة. فكان إن انتقلت القصة القصيرة - وكل ضروب السرد - من مظاهر السرد الخارجي، الموضوعي القائم على هيمنة الراوي كلي العلم (أو الشامل) والذي وجدها في معظم تجارب جيل الرواد في فترة ما بين الحربين خاصة، إلى مظاهر السرد الذاتي القائم على استبطان وعي الشخصية القصصية وتوظيف المونولوج والضمائر السردية المختلفة وإقصاء مظاهر تدخل المؤلف وإنضاج رؤى وأدوات قصصية جديدة تعيد التعامل أحياناً مع الموروث التاریخي واللغوي وفق منظورات متجددة، كما تكشف بعض مستوياتها عن نزوع تجربی يفيد من بعض التقنيات السردية الحديثة مثل البعد الغرائبي والفترازيا، واعتماد

المخطوطات والوثائق التاريخية، إضافة إلى بعض مظاهر ما وراء السرد meta-narration القائم على وعي المؤلف بأدواته السردية بطريقة مدركة وقصدية أحياناً. والتجربة القصصية، منذ مطلع التسعينات، خاصة، تتسم باشتراك فعلي لمثلي معظم الأجيال القصصية منذ الخمسينات، وحتى الوقت الحاضر، وتؤكد بشكل خاص استمرار حضور الجيل الستيني وقدرته على التطور والاضافة، كما تؤشر تجربة التسعينات القصصية ظهور مجموعة جديدة من الأصوات القصصية الشابة التي بدأت في الثمانينات والتي حاولت أن تؤكد حضورها اليومي في الساحة الثقافية، وأفادت بشكل خاص من فرص النشر المختلفة في الصحف والمجلات، وقدمت هذه الأصوات مجموعة من التنوعات السردية في مجال القصة القصيرة جداً، وأفادت من افتتاح السرد القصصي على بقية الأنواع الأدبية والفنية فخلقت لوناً من السرد القصصي الذي يقترب من مفهوم النص أو الكتابة، بلغة تقترب أحياناً من النزعة "التعبيرية"، لكن اتجاهات أخرى مازالت تعنى بدرجة أكبر بالرصد الموضوعي أو الشعري، وأخرى تفيد من الواقعية الخارجية ومن المرجع اليومي والتاريخي. وبشكل عام لا يمكن حصر التجربة القصصية في النصف الأول من التسعينات في اتجاه واحد فقط، بسبب حضور عدد غير قليل من الاتجاهات السردية المعايشة والمتضادرة معاً، مثل الواقعية والواقعية النقدية والواقعية النقدية والواقعية الحديثة المنفتحة على الواقعية الاشتراكية والتعبيرية والسرالية والغرائبية والرمزيّة وغيرها.

لقد كانت القصة القصيرة في العراق منذ بوادرها في الربع الأول من هذا القرن من التجارب القصصية العربية المتقدمة، وكانت تتزامن أحياناً التجارب القصصية العربية الأخرى التي سبقتها بعض الشيء،

في مصر والشام. الواقع إن تطور القصة القصيرة في العراق لم يكن بعيداً عن المؤثر العربي، وعن التفاعل مع الاتجاهات التجارب القصصية المختلفة. لقد أفاد القاص العراقي في فترة ما بين الحربين من تجارب قصاصين عرب أمثال محمود تيمور و جرجي زيدان ومصطفى لطفي المنفلوطى، كما تفاعل خلال الخمسينات مع كتابات يوسف إدريس ويوسف الشaroni والسحرتي وأمين يوسف غراب وخبيب محفوظ واقتربت القصة الستينية العراقية في مستواها من التجربة القصصية العربية في الستينات ممثلة في تجارب إبراهيم أصلان وعبد الحكيم قاسم وبهاء طاهر وصنع الله ابراهيم وغسان كنفاني و حيدر حيدر وذكرى تامر وحنا مينه والطيب صالح وتوفيق فياض و محمد البساطي وأبو المعاطي أبوالنجا وجبرا ابراهيم جبرا و عبد الرحمن منيف وجمال الغيطاني وغيرهم. وظلت هذه القصة تتفاعل منذ الستينات مع الاتجاهات الجديدة في القصة العربية، وأفادت بشكل خاص من منجزات القصة الوجودية والعبقية والواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية والرواية الجديدة في فرنسا في تجارب النبي روب غريبيه، ومن تجارب فردية معينة مثل كافكا وبورخس وهمنغواي وجیخوف ومارکيز وفوکنر وجیمز جویس وفرھینبا وولف وغيرهم.

لقد استطاعت القصة القصيرة في العراق إن ت تلك سماتها المعاصرة الخاصة التي تجعلها تتفق اليوم جنباً إلى جنب مع التجارب القصصية العربية المتقدمة، وهي تكشف يوماً بعد يوم عن قدرة مدهشة على التطور والاضافة وارتياح آفاق جديدة في الكتابة السردية، وصولاً إلى تأسيس شعرية سردية واعية من طراز جديد تتسم بكسر السياق الخطى البسيط

في السرد والسعى إلى خلخلة البنية السردية التقليدية والسعى لخلق لغة قصصية جديدة وإعادة صياغة وإنتاج اللغة التراثية وفق مسارات معاصرة والاهتمام بخلق مراكز متعددة للرؤيا داخل النص القصصي، وإتاحة الفرصة، أحياناً، أمام التعددية الصوتية عن طريق خلق لوحات قصصية متشابكة واستبطان وعي عدد أكبر من الشخصيات القصصية المسرحة أو الغائبة، والدمج بين الحاضر والماضي وخلق حالة من الالهام والتخييل التي تفيد أحياناً من الرؤيا الكابوسية والحلمية والفتازية والمزج الخلاق بين الغرائي والواقعي في فضاء البنية السردية ومحاولة الافادة من أقصى درجات الترميز والأبياء والتفلسف أحياناً عن طريق استقراء التجريدي والذهني مما هو حسي وبصري وملموس، ضمن إطار تجرببي متنوع المستويات، وخلق حالة من التوتر الداخلي والعناء بتكتيف التجربة القصصية وزيادة احتمامها بطرق لسانية وخارج- لسانية، وبالافادة من بعض معطيات الكتابة الحديثة، وبشكل خاص ما يسمى ببنية النص التي تتسع أحياناً إلى فضاءات خارج سردية مستقلة من بقية الأجناس الأدبية والفنية.

.. وبعد فإن أقصى ما تطمح إليه المختارات الحالية هو محاولة تقديم قراءة شاملة لمدرسة القصة العراقية خلال هذا القرن، وهي مسيرة تمتد إلى أكثر من ثمانية عقود، ظهرت خلالها مجموعة من الأجيال القصصية بدءاً بحركة الريادة في الربع الأول من القرن العشرين وفي فترة ما بين الحربين وانتهاء بالفترة الراهنة. وقد حاولت هذه المجموعة إن تقدم تمثيلاً أميناً وشاملاً لمختلف الاتجاهات والتجارب والأصوات القصصية في فضاء التجربة القصصية في العراق، وهي تتطلع إلى تعريف القارئ العربي بهذه الاتجاهات ولتكون رسول محبة وجسراً للتواصل والتفاهم المشتركين.



## **بنية الواقعي والملحمي في السرد القصصي النص، والنـص الغائب في قصص محمود جنداري**

تمثل تجربة القاص محمود جنداري، وبشكل خاص في قصصه القصيرة الخمس التالية: «مصابط الآلهة»<sup>(١)</sup> و«زو - العصفور الصاعدة»<sup>(٢)</sup> و«القلعة»<sup>(٣)</sup> و«العصور الأخيرة»<sup>(٤)</sup> و«عصر المدن»<sup>(٥)</sup> محاولة جريئة لخلخلة منطق السرد، وخلق بنية سردية مغایرة يلتزم فيها الواقعي باليثولوجي والحسي بالتجريدي والمرئي باللامرئي والمنطقي بالغرائي، والملحمي بالغنائي، وتلتزم فيها الخطابات السردية الحديثة بخطابات ملحمية وميثولوجية قدية.

وتلتقي هذه التجربة مع تجربة ابداعية متميزة لها خصوصيتها الإبداعية هي تجربة القاص محمد خضرير الأخيرة في قصصه «الحكماء السبعة»<sup>(٦)</sup> و«رؤيا البرج»<sup>(٧)</sup> و«صحيفة التساؤلات»<sup>(٨)</sup>، ومع تجارب فردية محدودة لعدد من القصاصين العراقيين الآخرين التي بدأت بالظهور منذ منتصف الثمانينيات، واتخذت لها من مقوله «النص»<sup>(٩)</sup> بنية إطارية وسردية عامة في الغالب.

ولذا فإن القارئ الاعتيادي الذي يقرأ قصص محمود جنداري هذه قد يصاب بصدمة مؤقتاً وقد يكف عن القراءة، لأن ما يقرأ لا يتفق وافق

توقعاته أو «أفق انتظاره» بمصطلحات نظرية القراءة والتلقي. فهذا القارئ يتوقع أن يتعرف إلى بنية سردية اعتيادية، ولا نقول تقليدية، وإلى مناخ قصصي مألف له منطقه الخاص واجناسيته السردية المستقرة نسبياً، إلا أنه سيجد نفسه في فضاء سردي مغاير تماماً لما ألفه. ولا أريد أن أوحى بأن البنية السردية في هذه القصص تتباين كلياً مع الملامح الأجناسية للسرد القصصي، بل تظل تمتلك ثوابتها المرنة المتبدلة المتمثلة في وجود بنية نصية لسانية وراوٍ يدير السرد، ومرؤي له يتلقى هذا السرد.

جميع قصص محمود جنداري الخمس هذه متتوسطة في الزمن الماضي، وبالذات في زمن الحضارات العراقية القديمة وهي تستلهم ملامع وعناصر تراثية وملحمية وميثولوجية من هذا الزمن، وتعيد إنتاجها في خطاب سردي حداثي، وهي كما لاحظنا تقيم تناصاً، على مستوى الخطاب، مع خطابات ملحنية عراقية ملحمية وميثولوجية معروفة، منها ملحمة (جلجامش)<sup>(١٠)</sup> على سبيل المثال، حتى يمكن القول بأن هذه الخطابات الملحمية هي بمثابة النص الغائب الذي يضخ الدم إلى عروق النصوص الراهنة.

أربع قصص من أقاصيص محمود جنداري تبدأ بالفعل الماضي وتحيل إلى زمن سابق، تاريخي وميثولوجي وتخيلي بعيد عن زمن السرد الحقيقي في محاولة لوضع مسافة بين الزمن الراهن، الحقيقي، أو زمن السرد وبين الزمن التاريخي المتتوسط دائماً في الماضي البعيد. فقد استهل القاص قصته «القلعة» بالجملة التالية: «فتحت حانة الأسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن. ففتح الندل أبوابها في وقت مبكر من

بعد ظهر الخميس، فاندفع خوار حار مسحور مفاجئ». بينما افتتح قصة «مصاطب الآلهة» على النحو التالي: «وضعوا سلال الخوص التي أنجزوها تواً. وضعوها في الظل حول جذع نخلة فتية أخذت تنمو منذ سنوات نمواً غريباً ومضطرباً». ونجد في قصة «زو - العصفور الصاعقة» بداية مشابهة أخرى: «انهمر المطر طوال أربعين يوماً ولم يتوقف». وتختر قصة «عصر المدن» سلسلة من أفعال الماضي المتلاحقة «أشرقت الشمس على بابل وصار في أرضها دهش وقشعريرة، وانتشرت في باريها روانح الآس والياسمين وفاحت رائحة البخور الراكدة في ظلمات معبدها...».

إلا أن ما نقرؤه هنا ليس تأريخاً تقليدياً، إنها مجرد لعبة سردية للتمويل ليس إلا. ومحاولة «تبعيد» الحدث السردي، وموضعته في فضاء زمن تخيلي ماض ينبع السرد لوناً من الوثوقية المرتبطة بقداسة الخطاب التاريخي ووثوقيته، وهو منحى حديث تجلّى في كتابات عدد من كتاب أمريكا اللاتينية أمثال بورخيس وماركيز. إذ يعترف بورخيس انه إنما يجعل حكاياته بعيدة بعض الشيء، إن في الرمان أو في المكان وإنما لكي يستطيع الخيال أن يلعب بحرية<sup>(١١)</sup>. ولذا نجد أن معظم أعمال ماركيز الروائية والقصصية تبدأ بأفعال الماضي أيضاً في محاولة لموضعية الحدث السردي في زمن الماضي. إذ يستهل ماركيز روايته «خريف البطريق» بالقطع التالي: «انقضت العقبان على شرفات القصر الرئاسي خلال نهاية الأسبوع، فحطمت شباك النوافذ المعدنية بضربات مناقيرها»<sup>(١٢)</sup>. كما يبدأ رواية «مئة عام من العزلة» بطريقة مماثلة، «بعد سنوات، وأمام فضيل الاعدام، تذكر الكولونييل بونيديا، عصر

ذلك اليوم البعيد الذي اصطحبه فيه أبوه، كي يتعرف إلى الجليد...»<sup>(١٢)</sup>.

لكتنا يجب أن نتعرف هنا بأن زمن قصص محمود جنداري هذه، إضافة إلى ذلك، داخل فضاء زماني ومكاني تاريخي وميثولوجي يكاد يمتلك وثوقيته كحقيقة ماثلة. وهذا الفضاء يستحضر أفعالاً وشخصيات تاريخية معروفة، ان على مستوى الواقعية التاريخية والميثولوجية أو على مستوى خطابات مدونة في رقم طينية معروفة مثل ملحمة (جلجامش) وعدد غير قليل من النصوص الشعرية المكتوبة بالخط المسماري القديم. إذ نجد أنفسنا داخل إطار حضارة مائة مهيمنة هي حضارة ما بين النهرين، تلعب فيها عناصر الطبيعة الأخرى كالنار والهواء والضوء والتراب والحجر دوراً تأسيسياً كبيراً. والفضاء الزمني هنا عمودي وأفقي في آن واحد. فالزمن القصصي زمن رجراج متغير متداخل، إنه يصهر داخله الماضي والحاضر والمستقبل في بوتقة واحدة: إنه الزمن الميثولوجي والملحمي الملتحم مع بنية زمنية واقعية. أما الفضاء المكاني فهو الآخر متبدل ومتغير، فهو يحمل وشم حركة الزمن وتتأثر فعل الطبيعة والشخصيات. فهو مثل «الطروس» الكتابية القديمة: يحمل بصمات مراحل وعصور وحضارات وشخصيات مختلفة، ويظل يحمل، على الرغم من ذلك، حقيقته الثابتة، بوصفه نسيجاً واقعياً ملمساً وناطقاً.

إلا أن ما يجعل هذه القصص تمتلك شرعيتها وانتماها إلى السرد، جنساً أدبياً، أنها تمتلك، كما ألمحنا إلى ذلك تواً، بنية سردية، وان كانت متبدلة، ومفاجئة، وروايةً ومرopiaً له.

والراوي في قصص محمود جنداري هذه يمثل إشكالية خاصة. فهو يغيب تارة، ويظهر فجأة تارة أخرى. بل إن بعض المشاهد، تبدو وكأنها تروى من دون راوٍ مسجد أو مسرح، أو كأنها مروية من قبل راوٍ كلي العلم. إلا أننا عندما «نبش» النسيج السردي واللسانى نكتشف الراوى أو الرواة مخبئين بمهارة داخل شبكة كثيفة من المعطيات اللسانية والسردية والضمائر والشخصيات الموضوعية والذاتية. لكننا يجب أن نعرف بأن الراوى يمتلك حضوره الممسح الواضح في اثنين من هذه القصص الخمس هما «القلعة» و«العصور الأخيرة» فيما يظل موهاً ومغيباً بمهارة في القصص الثلاث الأخيرة.

ففي قصة «القلعة» يعلن الراوى عن حضوره في الصفحة الأولى، ولكن بعد بعض المقاطع السردية شبه الخارجية والتي تبدو وكأنها مقطوعة عن راويها:

«لم يمض وقت طويل حتى وجدت نفسي داخل الحانة من بوابتها الأمامية. لا أحد يعرف أين البوابة الأمامية سواي. دخلت. ليس لدى وقت للانتظار أكثر من هذا. لقد أغلقت منذ ربع قرن وكانت آخر من خرج منها». ويتبين لنا من هذا التصرير بشخصية الراوى أن مظهر السرد الخارجي الذي استهلت به القصة «فتحت حانة الأسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن» هو في الواقع الأمر سرد داخلي يديره راوٍ مسرح يوظف ضمير المتكلم المفرد، يمثل صاحب الحانة، وهو ضمير سردي يعمق الاحساس لدى المروي له والقارئ الضمني بالوثوقية والصدق والألفة. فشمة راوٍ يمكن الركون إلى سرده وحكيه، بوصفه صاحب الحانة، ولأن ما يراه يعادل ما يعرفه السرد. إنه سرد من فقط «الرؤبة مع» حيث يعرف

الراوي يقدر ما تعرفه الشخصية ذاتها. وإذا ما كان الراوي يقيم سرداً بصوت المتكلم، فإن القصة ذاتها تتسع لتحول إلى بنية إطارية أشمل تتسع لعدد من اللغات والروايات والحكايات الداخلية والثانوية. إذ تتحول بعض الشخصيات الثانوية إلى رواة ثانويين يمثلون في الغالب بعض رواد الحانة. إذ يتحدث «أحدهم» عن حكاية انتسابه إلى الاسكندر:

«ويعد هذه السنوات الطويلة، فكر أحدهم في أن ينتمي إلى الاسكندر الأكبر. عرف الآخرون بما فكر به، فأعلمه أن الاسكندر مات وهو أعزب. ولكن الرجل لم يرتدع، ولم يقطع حديثه.. مع نفسه بل وجد فرصة مناسبة ليقول لهم ان الاسكندر كان على علاقة بأمرأة من بابل..» وبهذا يتتحول هذا الشخص إلى راوٍ أو سارد بينما يتتحول بقية الرواد إلى مروي لهم. كما أن الراوي نفسه يتتحول إلى راوٍ لحكايات ثانوية أخرى تخصه أو تخص الآخرين. لكننا يمكن أن نلاحظ أن البنية الإطارية تظل بنية واقعية ومنطقية إلى حد كبير، أما بنية الحكايات الثانوية فهي بنية تاريخية وللمحمية وميثولوجية. وحتى عندما يحيل الراوي الرئيس السرد إلى شخصية ثانوية أخرى، فإنه نفسه يظل الوسيط، لسانياً، لهذا السرد الثنائي. وهكذا تلتسم العناصر السردية الواقعية والتاريخية والمحمية والميثولوجية في بنية السرد ذاته. فرواية «أحدهم» عن انتسابه إلى الاسكندر هي ذات بنية تاريخية، بينما نجد أن رواية الراوي عن سبب تسمية الحانة بحانة الأسود السبعة فهي بنية ميثولوجية. ويتبين لنا هنا أيضاً ذلك التداخل بين أسماء الشخصيات والأماكن حيث يلتسم الماضي بالحاضر بطريقة خادعة، لكنها لا تخلو من ترميز.

فأسماء ندلل الحانة يشيرون إلى مراحل وعصور تاريخية مختلفة: ميخائيل وبطليموس والحمزاوي. وأسماء المدن والقرى والأنهار الأخرى تتدخل بين الواقعي والوهمي، بين ما هو تاريخي ومدون وبين ما هو تخيلي ملتفق. بل إننا لنجد نهر (ردانو) يحمل فوق مياهه «الأشجار والأحجار وجثث الحيوانات النافقة والذكريات والخنازير. ثم هيأكل السيارات» ويمكن أن تتمثل «هيأكل السيارات» علامه سيميائية معاصرة وحديثة تقتسم أفق السرد التاريخي التخييل ذاته الذي يفترض فيه أن يتموضع في زمن تاريفي غابر. فهنا تتلاحق المراحل والعصور بحرية مثلما نجد هذا السرد شبه التاريخي لمدينة ارانجا «حيث ابنتى أهل ارانجا دور سكنى حديثة لهم فوق قمة التل، وصارت تحتهم أسس جدران بيوت من العهد العثماني والعباسي والأموي. وتنتهي القصة بعد أن استقر شكل القلعة النهائي، والذي يوحى فيها مثلاً بقرابة إلى قلعة كركوك التاريخية، حيث «يجلس أولئك الرواد الأوائل والنذر القدامى ينتظرون الجمرة الملكية وهي تحرق طابق الورق، ينتظرون ذلك منذ ربع قرن». ونظل أمام دهشة التساؤل المشروع عن الحدود الزمنية التي يتموضع فيها السرد: فهو الماضي، أم الحاضر، أم كلاهما معاً، فالأزمنة والمواقع تتدخل وتتبادل الأدوار في فضاء السرد، إلا أن القاص لا ينتهك في قصته هذه قوانين السرد بفظاظة، فلقد أقنعنا بأنه إنما يقدم لنا بنية سردية فيها الكثير من الاتساق، وإن تضمنت خروقات جريئة للمنطق السردي المألف.

وتتضح وظيفة الراوي أيضاً في قصة «العصور الأخيرة» حيث يستخدم المتكلم صيغة خطاب موجه نحو الآخر «الآن علمني كيف يقام الاعتراف، وسأعترف لك وحدك». وتحتاج بنية السرد في هذه القصة

«بنية الشيد» ومظهر خطاب موجه إلى مروي له بصيغة التماسية وكأنها لون من ألوان الدعاء الديني أو الشيد الملحمي أو الابتهاج الطقوسي في حضرة الآلهة، ويعkin أن نكتشف أسرار هذا الخطاب كلما توغلنا في القصة من جهة أو تعرفنا إلى المناخ القصصي الملحمي الذي تكشف عنه القصص الثلاث الباقية «مصابط الآلهة» و«زو - العصور الصاعفة» و«عصر المدن». فهنا يتضح الخطاب الملحمي بصورة جلية ويتخذ له من ملحمة «جلجامش» وقصة التكوبين البابلي كما وردت في النصوص والألواح المسмарية لا من سفر التكوبين في «العهد القديم»، نصاً غائباً. ويكن النظر إلى قصة «العصور الأخيرة» أيضاً بوصفها مونولوجاً يخاطب فيه الراوي ذاته الثانية. إلا أنها غيل إلى وجود شخصية مجسدة للمرءوي له تقع في مرتبة اجتماعية أعلى من مرتبة المتضرع ذاته. فمثلاً يقف جلجامش متضرعاً أمام سلطة أسطورية أعلى منه. هي سلطة الآلهة، يقف الراوي هنا وقد ارتدى قناعاً ميشولوجيًّا مستوحى من الأساطير السومرية والبابلية ليخاطب كبير الآلهة متوسلاً أن يمنحه القوة والشجاعة والحكمة والمعرفة. ونكتشف أنها إزاء شخصيات غير بشرية. فالراوي يسخر من الكائنات البشرية، ومن ضعفها ورضوخها للخوف والارهاب، وهو أيضاً يتحدث إلى شخصية هي بالتأكيد برتبة الآلهة وليس شخصية بشرية اعتيادية. وهذا ما يجعلنا نحس بأن الخطاب السردي بكامله هو، في واقع الأمر، محاولة لاحتذاء الخطاب الملحمي والميشولوجي السومري في ملحمة (جلجامش) وفي الأدب السومري والبابلي بشكل عام. إلا أن الراوي في هذه القصة لا يتموضع في عصر محدد، إنه يرحل عبر كل العصور القديمة والواسطة

والمحديّة وكأنه يريد أن يجتاز مراقي «جحيم» دانتي وصولاً إلى «المطهر» ليلتقي بكل رموز الماضي والحاضر وليرحقق ذاته: «أعني على الامساك بملذاتي وعلى تجديد نفسي/ أنا أحب الوهم والمقامرة الكاذبة/ أنا أجدد نفسي بالأكاذيب/ فأجلسني للمرة الأخيرة بين أولئك الوثنيين الفضلاء في الدائرة التاسعة إلى جانب جراوكوس وابن حزم الأندلسي وعلى بن محمد وسبارتوكوس/ بين سقراط وابن سينا وابن رشد وأفلاطون واندريله جيد وتوماس مان».

ويكفي أن نكتشف في خطاب كهذا، الذي هو في الجوهر خطاب أحادي الصوت (مونولوجي بفهم باختين)، خطاب الآخر (المروي له) مضمّناً بصورة غير مباشرة في خطاب الراوي عن طريق مظاهر لسانية وصوغية معينة، وعن طريق تحلي ردود أفعال الآخر وأقواله، فيكتسب هذا الصوت ملامح ثنائية الصوت تزيد من حواريته، وتقربه إلى حد كبير من خصوصية الخطاب الشفوي:

«هل أغضبتك؟ كما تشاء فلك الغضب كله/ أما أنا فلم أغضب حتى عندما رميتهني وحيداً عند أبواب صور».

بل إننا لنلمح أيضاً حوارية ضمنية في هذا الخطاب المونولوجي: «علمني.. هل تنتظر إشارة؟ منك؟ مني؟ /ليكن/ لتحقق هذه الرؤوس ولتعود إلى الأرض».

وينهض خلال خطاب السرد هذا خطاب شعري متمرد يخرق نسيج لغة السرد النثرية أحياناً، و يجعلها تقترب أحياناً من بنية الصوغ الشعري أو الملحمي السومري والبابيلي. وكأننا أمام نص سومري جديد كتبه أو أعاد صياغته وترجمته كاتب معاصر، وهو نص يتماهى إلى حد

كبير مع بنية قصيدة نثر كتبها الشاعر خزعل الماجدي عن «سومر»<sup>(١٤)</sup>. بل يمكن القول هنا إن القاص إنما يقوم هنا ، في هذه القصة ، وفي قصتيه التاليتين «مصابط الآلهة» و «زو - العصفور الصاعقة» بإعادة إنتاج قصة الخلق أو التكوين لا وفق ما رواها «العهد القديم» بل وفق ما رواه الخطاب الميثولوجي والملحمي السومري والبابلي. ويشرح لنا الدكتور فاضل عبد الواحد علي في كتابه «عشتار ومؤسسة توز» بعض ملامح هذه القصة حيث يقول:

«نعرف من قصة التكوين في وادي الرافدين أن المياه الأزلية التي تسمى في البابلية ابسو (المياه العذبة، مذكر) ونيامة (المياه المالحة، مؤنث) كانت مصدر الوجود ، وأنه نتيجة لامتزاجهما ولدت أجيال من الآلهة»<sup>(١٥)</sup>.

ولذا يمكن أن نعدَّ قصة «عصر المدن» مساهمة أخرى معاصرة في كتابه سفر التكوين البابل ، بل ان قصة «زو - العصفور الصاعقة» هي فعلاً صياغة جديدة شبه متكاملة للبنية الميثولوجية والملحمية لهذا السفر ، لكنها صياغة مفتوحة على خطابات معاصرة متداخلة عن طريق شبكة معقدة من المتناسقات ، وما له أهمية على مستوى التدوين الخطوي لهاتين القصتين أن القاص يستخدم جملًا قصيرة ومنفصلة بخطوط مائلة طباعياً ، وهي في حالة إعادة توزيعها طباعياً في فضاء الصفحة تتخذ مظهر القصيدة الخطوي وجماليته ، وتجعلها قريبة إلى درجة عالية من طريقة ترجمة ملحمة (جلجامش) وبقية الأسفار السومرية والبابلية إلى اللغة العربية. إذ يمكن إعادة توزيع المقطع الاستهلاكي من قصة «زو - العصفور الصاعقة» على النحو التالي بعد رفع الخطوط المائلة:

## «انشق الفجر واتسع حد السيف

الخالق

وشق لنفسه صراطاً ملتوياً وسط الظلام وساق أمامه كتلاً سوداً عظيمة من ما ، وغيم ودخان».

وإذا ما كانت شخصية الراوي واضحة نسبياً، أو يكن الامساك بها في قصتي «القلعة» و«العصور الأخيرة»، وإذا ما كان القاص يحترم إلى درجة معينة، العقد السري ومنطقه فإن الراوي في بعض قصص «عصر المدن» و«مصالح الآلهة» و«زو - العصفور الصاعقة» أكثر اشكالية وإثارة للبس، كما ان القاص قلما يحترم العقد السري أو يتقيد به، بل يتخذ انتهاكه لهذا العقد بعض مظاهر الفاظطة والخدعة. إذ تبدأ قصة «عصر المدن» بسرد تقديرى خارجى، وكأننا أمام تقرير صحفي أو متن تاريخي، حيث يتم السرد وبضمير الغائب أو أنها أمام راوٍ خارجى كلى العلم «رؤيا من الخلف» - يقدم عرضاً شاملاً وياناراماً لحضارات العراق القديم كلها:

«أشرقت الشمس على بابل وصار في أرضها دهشة وقشعريرة وانتشرت في باريها رواح الآس والياسمين وفاحت رائحة البخور الراکدة في ظلمات معبدها حيث يجلس مردوخ الكبير على منصة من حجر».

إلا أنها نجد أنفسنا فيما بعد في سياق السرد أمام راوٍ يمثل الوعي الجمالي يتمثل في (الحكواتية) فيمكن والحالة هذه أن نحيط السرد إلى ضمير المتكلم الجماعي هذا الذي يعود إلى هؤلاء الرواة الذي يمثلون كما يبدو شكلاً من أشكال الوعي الجماعي وذاكرة الكتابة والتدوين. ولكي لا تنفتت بنية السرد كلياً يتشكل خط سري يتمحور حول شخصية ملحمة

هي شخصية (طوس) في تحولاتها وأقنعتها المختلفة عبر التاريخ، وطوس هذا، يظهر فجأة ثم يغيب مرة أخرى في عصر آخر ليعود مرة ثالثة وفي عصر جديد ليحرك بنقرات دفة الشلال الأحداث والعصور والشخصيات. وليس غريباً أن يقترب ظهوره في إحدى المرات بشخصية مؤرخ وراوية عربي مشهور هو ابن هشام، وربما كإشارة صريحة إلى ارتباطهما بفاعلية التدوين والكتابة والرواية وكتابة التاريخ والسيرة: «مدّ ابن هشام يده وتناول الدفّ من راحلة طوس وناول أستاذة قرطاساً وقلماً مغموساً بالحبر الأسود، وسارا جنباً إلى جنب باتجاه الجزيرة والرمل المتحرك، وسلكا طريقاً شديد الضيق بين الحشود، هذا يضرب بالدفّ وذاك يخط على صحائف من جلد غزال رقيق والخشود خلفهما من المصلين والجياع».»

وتتحرك القصة في فضاء زمني ومكانى متسع في رحلة شاملة عبر العصور والمدن والحضارات قديمها و وسيطها وحديثها وتنتهي القصة مرة أخرى عندما ينقر طويس مئة مرة ليعلن بداية عصر المدن وليحرك الأحداث بنقرات دفه نحو مسار جديد في التاريخ:

«قبلهما نقر طويس بدفعه مئة مرة عند خباء خولة بأصابعه الثلاثة فهربت المدن نحو بعضها وفارت دماء الا زد، واقتلت مصر وقبس، وسالت دماء من دمشق إلى البصرة والكوفة وعصفت منجنينيات الخلافة بمساجد ومعابد الحجاز ومسلات بابل الحجرية واختلفت الناس / أهل الكلام / حول الشمس، ولكنها أشرقت، وابتداً عصر المدن».

أما في قصة «زو - العصفورة الصاعقة» فيظل السرد مموهاً، متخدلاً صيغة السرد الملحمي بضمير الغائب الذي تعرفنا إليه في ملحمة

(جلجامش). ولذا يمكن القول إن القاص في هذه القصة وفي قصته «مصادب الآلهة»، يحاكي إلى درجة كبيرة أسلوب السرد الملحمي والميثولوجي ويتخلّى عن الكثير من مظاهر السرد وقوانينه ومنطقه. إلا أننا نلمح بين حين وآخر ظهور بعض الرواية الشانوين، وبعض الرقم والمخطوطات والمدونات مثل آدابا الأمين على كتاب الحكمة وهو يدون حركة الأحداث:

«أصبح نوم الآلهة قلقاً، والكبار منهم يعانون الأرق حتى أن آدابا نفسه الأمين على كتاب الحكمة دون في زاوية من لوح صغير يحمله اينما حلّ: اليوم ظهر الأرق. اليوم هو الرابع عشر من أيام المطر الأربعين».

كما أن القصة لا تخلو من بنية سردية متضاغطة خطية نوعاً ما تتمثلها حركة العصفور زو الذي كان يخطف بين حين وآخر لوحآ من الآلهة: «في كل ليلة يصنع لوح من ألواح القدر من الطين والكبريت والمحصى. من القار الأسود والعظام المجروشة والنحاس. تنفس عليها رؤى المستقبل على مدى مئة عام مقبلة».

وخلال ذلك نراقب الإله (آنو) وهو يرقب سيرورة عملية الخلق أن التكوين ومخاضها العسيرة. كما نلحظ (آيا) وهو يجلس وحيداً في (اريدو) يطيل التأمل وينظر في الدم المسكوب على الطين ويقرأ بشفتيه مراحل تكون العالم عبر انهمار المطر وعوبل الريح.

وعلى امتداد القصة، كان زو، الإله العصفور يظهر بين حين وآخر وهو يسرق في كل مرة لوحآ من الألواح. واستغل مرّة انشغال الإله بزينة فانقضَّ على الألواح وخطفها وفرَّ بها إلى الجبل، حيث وضعها في حجر

الإلهة (نسونا) التي قدمتها بدورها مهراً لملك اوروك الذي تزوجها «وانجب جلجامش صديق العصافير الذهبية القوي».

ترى ما الذي تمثله شخصية العصفور زو: فهو صورة أخرى لبروميثوس الذي سرق النار من الآلهة وقدمها للبشر. فها هو زو يسرق الألواح ويقدمها إلى نسونا التي أصبحت بفضلها أماً لجلجامش العظيم، أم هو رمز للشر والموت، كما تومئ ذلك ملحمة (جلجامش) ذاتها. إذ يظهر هذا الطير في الرؤيا التي رأها انكيدو في نومه وعرف فيها أنه سوف يموت في شكل شخص مكفهر الوجه يقتاده إلى العالم الفلسفي: أرض الموت. ويخبرنا الأستاذ طه باقر في أحد هوامش الملحمة أو «زو هو طير الصاعقة في أساطير العراق القديم»<sup>(١٦)</sup>، أما المقطع الذي يظهر في رؤيا انكيدوا في الملحمة فهو كما يلي:

«ثم اشتد المرض بأنكيدو ولبث راقداً على فراش المرض

وصار يبث أحزانه في تلك الليلة إلى صديقه

وناجاه قائلاً: يا خلي، رأيت الليلة الماضية رؤيا

كانت السماء ترعد فاستجابت لها الأرض

وعندما كنت واقفاً ما بينهما

ظهر أمامي شخص مكفهر الوجه

كان وجهه مثل وجه طير الصاعقة زو

ومحالبه كأظافر النسر

لقد عراني من لباسي

وأنمسك بي بمحالبه

وأخذ بخنافي حتى خمدت أنفاسي»<sup>(١٧)</sup>.

ولكن يظل العصفور، في قصة محمود جنداري، لغزاً عسيراً لا يمكن فك شفرته بالحاله إلى وظيفته في ملحمة (جلجامش) لأنه كان يظهر في مشاهد أخرى لا تقترب بأفعال الشر أو الموت. فقد ظهر مرة وهو يتسمّع خلسة لحديث الآلهة الكبار السري في بيت الإله (آتو) «وكان ثمة عصفور بلون الذهب حطَّ على حافة النافذة وسمع كل شيء». انشق الفجر في اليوم الأربعين من أيام المطر والدخان. وظهرت حقب جديدة اغتسلت في بات ملامحها الحقيقة.. ومرت».

كما يظهر هذا العصفور وهو يقود الصاعقة بنقاره الذهني أو يضيء جنبات البحر البعيدة بعينيه الذهبيتين لكي يضيء لآدابا وهو يكسر بمجدافه أجنحة ريح الجنوب حيث يظهر عصر المعابد. إلا أن المقطع الختامي، كما يبدو، يضيء اللغز ويكشف عن وظيفة ابداعية وغير شريرة، استنطاقاً للنص القصصي ذاته، بوصفه حامل الألواح والسجلات التي تؤرخ لقصة التكوين كاملة، عندما يقبل رجل حاملاً على كتفه سجلاً كبيراً بشكل لوح من طين رقيق وقال شارحاً لسائليه:

«هذه سجلات أرابخا كلفني الملك ارفكشار ان اسلمها لرجل قيل لي أنه يجلس لصنف الإله، تحت ظل العرش، تحت المنصة/ناديته».

وهكذا تضيء القصة، بكلمة واحدة منفردة هي «ناديته»، اللغز كله، وهي إشارة واضحة إلى أن حامل السجل، الذي يمكن أن يكون قد تسلمه من العصفور زو أو بفضله، قد قام أخيراً بتسليم هذا السجل إلى كائن إنساني متمثل في ضمير الفعل الغائب (ناديته)، وهي فعلة شبيهة بفعلة برمثيوس تماماً. وهذا التأمل يتتيح لنا الفرصة للافتراض أن القصة بكاملها يمكن النظر إليها على ضوء جديد بوصفها مخطوطة أو

مدونة أو صحيفه أو رقيماً قام المؤلف - أو راويه وقناعه - ببساطه عرضه. وبهذا تكشف لنا بنية سردية ذاتية هي بنية (القصة/المخطوطة) والتي ليست بعيدة عن تقنية (ما وراء - الرواية) أو بشكل أدق (ما وراء - السرد) حيث الاتكاء على مخطوطة أو مدونة تاريخية كما هو الحال في مخطوطة (مكليادس) في رواية «مئة عام من العزلة» لماركيز<sup>(١٨)</sup> ومخطوطة (السيد نور) في رواية «الراووق» لعبد الخالق الرکابي<sup>(١٩)</sup> ومخطوطة (الشيخ غالب) في رواية «أوتار القصب» لحسن الموسوي<sup>(٢٠)</sup>.

وتقاد قصة «مصالح الآلهة» أن تشكل تكاملاً - على المستوى الأسلوبوي والرؤوي - مع قصة «زو - العصفور الصاعقة». فطريقة السرد ملحمية وميثولوجية تهيمن فيها ما يمكن تسميتها بالعلامة الميثولوجية. فالراوي يكاد أن يكون غائباً، وضمير الغائب هم المهيمن على بنية السرد الملحمي. ونجد في البداية إشارة إلى مجموعة مبهمة يرمز لهم بالضمير «هم» وقد جلسوا على مصالح من المرمر في صفين متقابلين وراحوا يلممون شتات الحكايات ويعيدون ترتيب أجزائها المفككة، والتي تدور أساساً حول الأقوال والأخبار والأساطير التي تنسج حول «سلة حوض» تظهر في هذا البحر أو ذاك وتحتفي في هذا المستنقع أو ذاك وتتحول حركتها إلى محور سردي مركزي يعيد هيكلة البنية السردية في نسق زمني صاعد نسبياً، وضمن سياق لا يخلو من بعض مظاهر الخطية، حيث نجد السلة وقد وصلت إلى العديد من المدن والحضارات والأزمنة المتبااعدة مكانياً وвременноياً. إذ تصل هذه السلة إلى سامراء حيث تكشف في داخلها عن رأس مقطوع ورقيم طيني، كما

تكشف في موقع آخر عن طفل د أخلها نحدهس أنه النبي موسى، وتصل السلة أيضاً إلى بابل حيث أمسك أهل بابل بسلة خوص وجدوا في داخلها لوحًا من طين حفرت في الأفاريز منه نقوش مختلفة، ثم تحمل هذه السلة تمثالاً من حجر، نكتشف أنه (نبوخذ نصر)، وتنتمر سلة الخوص هذه في رحلتها، التي هي في الواقع سلة حكايات وأخبار وتاريخ وميثولوجيا العراق القديم والوسط كما تتضمن إشارات إلى التاريخ العربي الوسيط حتى سقوط الدولة الأموية ونهاية مروان بن محمد، وتنتهي القصة مرة أخرى عند الإله (آنو) أيضاً الذي يتلقف السلة والرقيم الذي بداخليها:

«أمر (آنو) أن يعرض الرقيم الذي تشرب الدم واللسان داخل قدح من المرمر على الآلهة للتعرف عليه. عرفته الآلهة ولكن الخوف ألمها، فاتخذت قراراً خطيراً وأعلنت أن دهور الهاك قد بدأت».

وفي الواقع أن ما حاولت الآلهة تغييبه والصمت عنه، قالته القصة عبر رحلة الخوص أو سلة الحكايات التي كانت الشاهد والحامل معاً لتاريخ طويل من المعاناة والعذابات لتاريخ الإنسان في حضارة وادي الرافدين.

وهكذا تكشف لنا قصص محمود جنداري الخمس هذه عن بنية سردية ت نحو منحى ملحمياً وميثولوجياً واضحاً ولكن دونما تفريط بالاطار الواقعي، الحسي للسرد ذاته. صحيح أن القاص ينساق في بعض غاذجه القصصية أمام قوة الخطاب الملحمي واغراءاته: القداسة، البطولة، السمو، الصراع، التغير، العنف، حدة العبارة، النبوءة، التحول، المصير التراجيدي، الغرائبية، سيادة عناصر الطبيعة الأصلية، ارتفاع نبرة السرد الشفوي، احتدام العناصر المخوارية، بلاغة الصوغ اللساني، جموح

المخيلة، تداخل الأزمنة وتفرعها، حرکية البنية المكانية وتبدلها، وحدة الحدث وعنوانه وطفيانه، جبروت الشخصية الملحمية، شعرية المناخ، تبدل الأزمنة وتقزقها وإعادة تشكيلها وما إلى ذلك. إلا أن القاص يظل مع ذلك قريباً من ثوابت الخطاب الواقعي بما فيه من حسية وإنسانية ومؤلفية و«أنسنة» لرموز وكائنات ومخلوقات غير إنسانية، والتصاق برؤيا مستقبلية وقدرة على الإمساك بنظام السرد لمنعه من الانفلات والتمرد، والتقييد بصياغات لسانية إنسانية وشعرية رامزة وموحية. فالنص السردي في هذه القصص، يظل على الرغم من انفلات بعض غاذجه من الأطر المناسبة المتعارف عليها في السرد الحديث وانفتاحه على بنية نصية ومفتوحة تؤثر عاله بنسيج من التناصات اللا محدودة لنصوص وخطابات ميثولوجية ودينية وتاريخية وسردية وشعرية مختلفة التي تمثل النص الغائب، يظل يمتلك الكثير من الملامح الاجناسية المرنة التي تجعله لا يخرج كلباً خصائصه النوع أو الجنس، وان كان يزاوج بين عناصر ومكونات سردية وغير سردية قد تبرز للوهلة الأولى متعارضة ومتباعدة ولا يمكن الجمع بينهما تحت مظلة واحدة.

تؤشر تجربة القاص محمود جنداري<sup>(٢١)</sup> الجديدة ملامح أفق سردي جديد في الكتابة العربية، يلتقي مع تجارب عراقية وعربية منها تجربة القاص محمد خضير وعدد من القصاصين والروائيين العرب أمثال المسعودي وجمال الغيطاني، ورشيد بو جدرة، وأحمد المديني وغيرهم ويبشر بظهور تجارب ابداعية حدايثية تستلهم الكثير من عناصر الموروث والتاريخ وفق رؤيا سردية حديثة تسهم في إغناء تجربة القاص العربي في مجال تطوير بنية السرد العربي الحديث وفي التفاعل مع قيم العصر وثقافاته وصراعاته.

## الهوامش

- ١ - «مصادب الآلهة» - محمود جنداري - مجلة «الأقلام» بغداد ، العدد السادس حزيران ١٩٨٨ ، ص ٥٩ .
- ٢ - «زو - العصفور الصاعقة» - محمود جنداري ، مجلة «الأقلام» بغداد ، العدد ١١ - ١٢ (١٩٨٨) ص ١٥٢ .
- ٣ - «القلعة» - محمود جنداري - جريدة «القادسية» بغداد في ١٩٨٧/٩/٢٨ .
- ٤ - «العصور الأخيرة» - محمود جنداري - مجلة «الأقلام» العدد الخامس ايار ١٩٨٩ ص ٦٥ .
- ٥ - «عصر المدن» - محمود جنداري ، مجلة «أسفار» ، بغداد ، العدد (١٠) ١٩٨٩ ص ٤ .
- ٦ - «الحكماء السبعة» - محمد خضرير ، جريدة «القادسية» بغداد في .
- ٧ - «رؤيا البرج» محمد خضرير ، مجلة «الأقلام» بغداد ، العدد ١١ - ١٢ (١٩٨٨) ص ١٣٦ .
- ٨ - «صحيفة التساؤلات» - محمد خضرير ، مجلة «الأقلام» بغداد ، العدد ١ - ٢ (١٩٩٢) ص ٦٧ .
- ٩ - راجع بحثنا حول إشكالية الفن الموسوم «النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث» - فاضل ثامر ، مجلة «الأقلام» العدد (٤ - ٢) ١٩٩٢ ص ١٤ .
- ١٠ - «ملحمة جلجماش» ترجمه طه باقر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٠ ، (ط٤) .
- ١١ - «تقرير برودي وقصص أخرى» - بورخيس ، ترجمة نهاد الحايك ، دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٨٨ ص ٩ .
- ١٢ - «خريف البطريق» - ماركيز ، ترجمة محمد علي اليوسي ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ٩ .
- ١٣ - «منة عام من العزلة» - ماركيز ، ترجمة د. سامي الجندي وعلي الجندي ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ١٣ .
- ١٤ - «سومر» - خزعلي الماجدي ، مجلة ..... .
- ١٥ - «عشتار ومؤسسة تموز» - د. فاضل عبد الواحد علي ، دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٨٦ ص ١٣٣ .
- ١٦ - «ملحمة جلجماش» ص ١٢٢ .
- ١٧ - المصدر السابق ص ١٢٢ .
- ١٨ - «منة عام من العزلة» مصدر سابق .
- ١٩ - «الراووق» - عبد الخالق الركابي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
- ٢٠ - «أوتار القصب» - محسن الموسوي ، بغداد ١٩٩٠ .
- ٢١ - سبق للقاص محمود جنداري وان أصدر الأعمال التالية :
  - أ - «أعوام النظماً» مجموعة قصصية ، دار الكلمة ، بغداد ١٩٦٨ .
  - ب - «الحصار» مجموعة قصصية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٧٨ .
  - ج - «حالات» مجموعة قصصية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٤ .
  - د - «الخلافات» - رواية - دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٩ .



## **البطل الخد في فن الواقع**

### **.قراءة في تجربة عائد خصياب القصصية.**

يواصل عائد خصياب في تجاريته القصصية الاخيرة منحى قصصياً عرف به منذ ان اصدر مجموعته القصصية الاولى (الموقعة) في نهاية الستينات، وهو منحى متميّز، يجعله يتفرد به بين اقرانه القصاصين العراقيين ويعتمد هذا المنحى على التقاط شخصيات قصصية محدودة في الغالب شخصية قصصية واحدة . ورصد افعالها وسلوكها وحركاتها وتسجيّلها عبر وعي هذه الشخصيات غالباً، ونجد ان معظم هذه الشخصيات تمتلك مثيلاً مدهشاً في الوعي والتفكير والطموحات والاحلام، حتى لتبدو لنا وكأنها شخصية واحدة قد توزعت على هذه الاقصاص. فنحن بين احدى عشرة قصة - نشرها حديثاً . نجد ان بطل تسع قصص يمتلك مثل هذه الصفات المشتركة: فهو موظف شاب، من فئة المثقفين والبورجوازيين الصغار، وقد يكون اعزياً او متزوجاً، وهو في الغالب يحمل احلاماً وطموحات في الوظيفة او الحياة ويصطدم اصطداماً فاجعاً بمنطق الواقع الخارجي وبنيات الاخرين الصارمة. ونجد قصة واحدة فقط يكون بطلها رجل مسن، الا انه في الجوهر لا يختلف عن ذلك النمط من الشخصيات المتشابهة. كما نجد قصة اخرى تكون بطلتها فتاة

- هي الأخرى موظفة شابة تحمل التطلعات ذاتها التي يمتلكها أقرانها من أبطال القصص الأخرى.

وفي جميع هذه الاقاصيص يكون البطل او بشكل ادق البطل الضد - ضحية منطق واقع استلابي صارم فهذا البطل يتطلع دائمًا الى تحقيق هدف معين او حلم او رغبة في مجال الوظيفة او العاطفة او الحياة الا ان احلامه تنتهي دائمًا الى الاخفاق والفشل، واحياناً الى نهاية مأساوية فاجعة، إذ تنتهي احلام البطل الى الاخفاق والفشل في اقاصيص (بيضة الديك) (في قفص واحد) ( وهنا ) (لاتكتثر اذا كنت بشعاً ) (احلام بلون العسل) كما تنتهي قصص اخرى نهاية مأساوية فاجعة مثل اقاصيص (زيارة) (الغروب الاخير) (الكم الأغنية) (انظر اليه انه يهوى مضيناً) (اضحك يا شيري).

يلجأ القاص الى تقنية تعتمد على رصد افعال البطل وحركاته وسلوكه من الداخل والخارج معاً:

من الداخل عن طريق استيطان وعي البطل ونياته واحلامه، ومن الخارج عن طريق الوصف الشيئي لافعاله وسلوكه وحركاته . وبشكل خاص الفيزياوية منها . والقاص خلال هذا الرصد يتتجنب أي لون من الوان التحليل النفسي او التأويل الدلالي لسلوك ابطاله وافعالهم ونياتهم، بل غالباً ما يكتفي بتقديس صور المرئيات والمشاهد والافعال لتشكل صورة موزاييكية ناطقة يكون طرفها التأويلي المنتج هو القاري الذي يقوم بدوره باعادة تأويل الفعل القصصي واستخلاص دلالته وتحديد موقع البطل داخل لعبة الصراع بين الداخل والخارج.

يبعد بطل عائد خصبات القصصي - في هذه المجموعة . ضئلاً

وتصغيراً في مواجهة قوى الخارج ومنطق الآخرين، لذا تطعن احلامه وتطلعته بضراوة امام واقع شرس لا يرحم. ونجد هذا البطل لا يكاد يفقه سر هزيمته او احباطه، لذا يبدو مجرد ضحية سهلة للعبة خارجية يكون فيها البطل مجرد (هزءة) او مغفل بيد قوانين وظروف اذكي منه بكثير.

وتقنية عائد خصبات هذه تذكرنا ببعض كتابات ممثلي تيار (الرواية الجديدة) في الادب الفرنسي ويشكل خاص الن روب غريبيه في بعض قصصه القصيرة وناتالي ساروت في مجموعتها القصصية (انفعالات) كما تذكرها هذه التقنية ببعض اقصاص همنغواي وبرواية (الغرير) لالبير كامي، حيث تجد ذلك الرصد الخارجي لافعال البطل وحركاته بدرجة عالية من الحياد والموضوعية، حيث جمدت مشاعر البطل وافكاره وفسح المجال امام الفعل الفيزياوي لحركات الانسان الخارجية الصماء. وارى ان مثل هذه الكتابة تلتقي مع فكرة الكتابة المحايدة او الكتابة البيضاء التي نادى بها رولان بارت في كتابه المبكر (الكتابة في درجة الصفر). وكنا قد وجدنا في ادبنا في الستينات صدى واضحاً لهذا المنحى، ويشكل خاص لدى القاص صنع الله ابراهيم في (تلك الرائحة) وبها ظاهر في (الخطوبة) وفي بعض تجارب ابراهيم اصلاح في (بحيرة المساء).

وفي هذه القصص يبدو وعي الشخصية القصصية مخدراً، فهو في شبه غيبوبة من عالم الواقع والآخرين فهو لا يحاول ان يعيid تقييم ردود افعال الآخرين ازاً، بل يتتجاهلها او بالآخر لا يسمع لها بأن تخترق حالة الغيبوبة هذه، فيواصل افعاله الالية بطريقة تبعث على الرثاء والسخرية معاً، فيصطدم في النهاية بمنطق شبه قدرى او اوديبي يحطم احلامه وتطلعته، وخلال ذلك تتضخم قوانين الخارج او افعال الآخر

المعادية بطريقة سرطانية على حساب شخصية البطل وحريته . ففي قصة (لا تكترث اذا كنت بشعاً) يرمز مكتب الاخر المتضخم الى فعل المصادره الذي يمارسه الاخر تجاه البطل، حيث يزداد المكتب تضخيمًا يوماً بعد اخر، بحيث يجد البطل نفسه وقد فقد مكتبه وحيداً في الدهليز، وهو رمز للاستلاب والاخفاق.

وفي قصة (قفص واحد) يخسر البطل فتاة احلامه من قبل (الآخر) فيواجه الخيبة والاحباط كما تواجهه فتاة احلامه احباطاً مماثلاً في تجربتها الجديدة تخرج منها مهدمة مقهورة، بعد ان تكشف سرابية الوهم الجديد الذي ركضت وراءه . وتواجه البطلة في قصة (هنا) تجاهل الاخر لعواطفها، حيث ترمز الوردة المسحوقه تحت الاقدام، والتي تذكرنا بلقطة مماثلة في قصة قصيرة لاوسكار وايلد . الى الاخفاق المحزن وانهيار الاحلام الذي يقترن ايضاً بانهيار الاب الفاجع بسبب تضحيتها المجانية. ومثلما تواجه هنا بالاهمال والتجاهل، يواجه الرجل المسن بطل قصته.. اضحك يا شيري تجاهلاً وعقوقاً مماثلاً من قبل الاخرين، ينتهي به في آخر المطاف الى نهاية فاجعة لا يفقه لها مبرراً او تفسيراً.

تكشف لنا تجربة القاص عائذ خصيابك عن ولادة شخصية قصصية غير بطولية، وغير ذكية يمكن ان تنتهي الى انفوج البطل . الضد . فنحن هنا لا نجد انفسنا امام ملامح ايجابية وفاعلة وواعية لدى الشخصية القصصية، بل على العكس من ذلك تماماً. اذ نجد ركاماً من عناصر الضعف والغفلة والسذاجة، والطيبة المجانية في مواجهة قوانين قاهرة وخارجية لا ترحم وهي خصائص تقود البطل . الضد الى نهاية فاجعة او شبه فاجعة، يكون فيها في النهاية ضحية سهلة، ولعبة تتقاذفها امواج

عاتية. ويقع القسم الاعظم من قصص عائد خصبات تحت فط (السرد الذاتي) حيث يتم تقديم الاحداث والمرئيات والافكار عبر وعي الشخصية القصصية الداخلي، وتشغل اشكال المونولوج، والمونولوج الداخلي والمونولوج المروي موقعاً مهماً في تشكيل الرؤيا القصصية، وتنبع هذه التقنية في تفجير الطاقات الداخلية للشخصيات الداخلية وتناقضها وضفافها. الا ان قصص عائد خصبات تكشف في بعض اجزائها عن ظهور راوٍ خارجي يتماهى احياناً مع الوعي الذاتي للشخصية القصصية، يأخذ على عاتقه احياناً مهمة الربط بين المشاهد الداخلية او وصف حركة البطل الخارجية وافعاله وعلاقاته، اذ ينوب عنه في حالة غيابه او صمته او موته. لكن البنية السردية، بشكل عام، تظل درامية، وذاتية، ونابعة من هذه (الرؤبة) البصرية والحسية للاشیاء والاحاديث التي تنقلها لنا عينا الشخصية الخارجية.

وتقاد حركة الزمن ان تكون في قصص هذه المرحلة محدودة، ومرتبطة باطار مكاني ضيق: البيت، الشارع، مكتب العمل. ولذا نجد جريانه متقطعاً للزمن يمتلك شيئاً كثيراً من الخطية، الا انه ينقطع، في بعض اللحظات والمشاهد ومقاطع استذكارية واسترجاعية محدودة، سرعان ما تعود بعدها حركة الزمن الى جريانها الخطي الامامي.

وتعضع قصص عائد خصبات امام القارئ مهمة استكمال الصورة القصصية واعادة تأويلها لانها، بوضعها الوثائقية الراهن، تبدو موهنة وبمعشرة وغير دالة في بعض الاحيان. ولذا فإن اشتغال وعي المتلقى الاستكشافي سيكون له اثره الانتاجي في تشكيل الدلالة النهائية للتجربة القصصية. فالقارئ في قصة.. "لا تكترث اذا كنت بشعاً"

مطالب بإعادة تأويل الرمز السيميولوجي المتمثل في التضخم السرطاني للمكتب في الغرفة، واعادة توزيع الاذوار بين بعض الشخصيات القصصية داخل القصة الواحدة، كما هو الحال في قصة (في قفص واحد). ان قصص عائد خصبات مصنوعة ببراءة مخادعة: فهي للوهلة الاولى لا توحى للقارئ المتعجل شيئاً، لكنها في القراءة المتأنية، تكشف عن ثراء رمزي ودلالي خصب. ودور القارئ هنا لا تحفظه لغة القصة ذاتها، بل البنية السردية ورموزها وعلاقاتها بشكل اشمل، حتى ليغدو هذا الدور جزءاً من البنية القصصية.

وعلى الرغم من تميز تجربة القاص عائد خصبات بهذه الخصوصية الاسلوبية والتعبيرية بين القصاصين العراقيين، فنحن من الجانب الآخر، ننظر بقلق الى ثبات هذه الملامح واستقرارها وعدم تطورها طيلة ما يقرب من ربع القرن. ان امتلاك المبدع لاسلوب شخصي ورؤيا محددة او امر ايجابي ومقبول، الا ان الاستقرار عند صيغة واحدة وثابتة قد يقود الى لون من التكرار ويجمد حركة التطور القصصي.

## **السرد القصصي**

### **بين الرؤية البصرية والرؤيا الاستذكارية**

### **قراءة في تجربة القاص عمر أبو القاسم الككلي**

تشمل هذه المجموعة - وأعني بها مجموعة «صناعة محلية» - بالنسبة لي مفاجأة غير متوقعة. فالقاص عمر أبو القاسم الككلي، الذي سبق لي أن قرأت له بعض النماذج القصصية المترفرفة، يقدم لنا في مجموعة هذه أسلوباً سردياً متميزاً في الصوغ القصصي يعتمد على الإيجاز والتكييف والاقتصاد في القول. لذا اتخذت الكثير من تجارب هذه المجموعة من إطار «القصة القصيرة جداً» قالباً سردياً لها. فمن مجموعة واحد وعشرين قصة - وهو عدد قصص هذه المجموعة - نجد خمس عشرة قصة لا يزيد طول الواحدة منها على صفحة واحدة، أما القصص الست الباقية فتتراوح بين الصفحتين وثلاث الصفحات وتظل، بشكل عام، تحمل بصمات القصة القصيرة جداً من ناحية البنية السردية. لم تكن تقنية السرد القصيرة جداً شائعة أو معروفة في الأدب العربي الحديث قبيل منتصف الستينيات، إذ بدأت بالظهور، لأول مرة، على نطاق واسع في أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات وتقلص حضورها نسبياً في الثمانينيات لكنها عادت للظهور بقوة خلال سنوات

التسعينات، وتعكس هذه الكتابة السردية المكثفة والموجزة تحولاً مهماً في الذائقه الفنية لدى القصاصيين والقراء على السواء. ويخيل لي أن التجربة الشعرية الحديثة، ولغة السينما والفن التشكيلي والصحافة لها تأثيرات مباشرة في تشكيل هذا اللون من السرد القصصي الحديث. في مجموعة عمر أبو القاسم الككلي «صناعة محلبة» وعي عميق بإشكالية الكتابة القصصية الحديثة وكتابه القصة القصيرة جداً تحديداً. فالقصاص غالباً ما يعني برسم لقطات جزئية من الحياة الخارجية أو من حياة الشخصية القصصية أو تفكيرها أو رؤيتها المباشرة والفورية للمدركات الحسية في العالم الخارجي. وهذه المرئيات التي يقتتنصها الراوي لا تتسع أحياناً للتحول إلى شريحة حياة» بتعبير أنطون تشخوف، بل تظل عند حدود ضيقة، عند مستوى ما يمكن أن نطلق عليه «لسنة حياة» وهي أقرب ما تكون إلى القصيدة القصيرة أو قصيدة «الهايكو» اليابانية وقد تقترب من غطّ الحكاية الشعرية المسمّاة بـ «البلاد» الغنائية والتي تتميز ببنية سردية درامية نامية داخل إطار القصيدة الغنائية. والقصاص عمر أبو القاسم الككلي ميال في أغلب هذه المجموعة إلى الحياد في نقل الحدث الخارجي أو في استبطان لا وعي الشخصية القصصية، وهو قلماً يتدخل أو يعلق على الأحداث والمشاهد. فالحدث يتحرك بحرية وعفوية وفق قوانين الحياة ذاتها: فالقصاص يتحول إلى قناص ماهر للمرئيات - إنه يعني آخر «بصاص» يتأمل الأشياء التي تمر أمامه ويسجلها بعدهسته الخاصة، وقد يفتح جهاز التسجيل الذي يحمله ليلتقط الأصوات والهممات والحوارات التي تصل إلى أذنيه. ولذا يحتل الوصف مكانة مهمة في تقنية السرد القصصي في هذه

المجموعة تذكر بمدرسة «الرواية الجديدة» في الأدب الفرنسي وخاصة في أعمال ألن روب غرييه وناتالي ساروت وميشيل بوتور ومارجريت دورا، وتحضّرنا هنا بالذات مجموعة ناتالي ساورت الموسومة «انفعالات» وبعض تجارب ألن روب غرييه في القصة القصيرة لكننا لا يمكن أن نزعم أن الوصف يحيل هذه القصص إلى وصف «شيء» موضوعي، أو يتحول إلى غاية نهائية بعد ذاته للسرد القصصي. فالوصف هنا جزء من السرد ذاته، وهو في الغالب سرد ذاتي، يقيمه الراوي أو يلتقطه بصرياً أو يستحضره استذكارياً. فالقصاص سرعان ما يحرك المشهد خطياً من سكونيته المكانية نحو حركة زمنية متتصاعدة تقتضيها طبيعة التجربة القصصية للاحقة حركة خارجية أو مشهد بصري جديد. ولكن هذه الحركة تظل هي الأخرى محدودة إلى حد ما ولا تسعى لتأسيس عقدة أو حركة أو فعل درامي متكامل، كما هو الشأن في السرد القصصي الاعتيادي أو الكلاسيكي، فهذه المجموعة القصصية لا تحفل بتوفير مثل هذه المقومات ولا تنطوي على بنية سردية تقليدية تتضمن مقدمة «ونهاية» لأنها بطبعتها تميل إلى خرق بنية السرد التقليدي، وتتأسيس تقاليد بديلة تعتمد على الضربات السريعة التي تذكرنا بضربات فرشاة الرسام الحديث على لوحة بيضاء. ويسبب ذلك كله فالقارئ التقليدي قد يصدم وهو يقرأ أقاصيص هذه المجموعة لأنها لا تقدم له حركة بانورامية عريضة للحياة ولا توفر له فعلاً قصصياً متنامياً، أو حركة متكاملة أو شخصيات قصصية متعددة. وهذا يعني أننا بحاجة إلى قارئ من نوع خاص لهذا اللون من الكتابة القصصية التي تقترب من مستوى «النص» بفهمه النقدي الحديث. قارئ هذا اللون من الكتابة يستطيع أن يملأ

الفراغات والفجوات التي يتركها القاص أحياناً عن عمد ليقوم المتلقى بإكمالها وليشارك وبالتالي في عملية إنتاج النص وتأويله، وربما إعادة كتابته أيضاً. ومثل هذا القارئ سيدرك الرابط السردي الذي يشد النسيج السردي والرؤيوي العام لأقصى حد هذه المجموعة، حتى ليمكن أن نعدها قصة مقطعة واحدة تذكرنا بقصيدة التوقيعات أو القصيدة العنقدية في الشعر العربي الحديث، فهي تنم عن كل موحد ينطلق من رؤيا واحدة، بحيث تتكامل متعة القراءة والاستيعاب عند استكمال هذه «السلسلة» القصصية المتتابعة رؤيويًا وفياً.

فالقاص عمر أبو القاسم الككلي يقف موقف القناص أو المراقب المدقق الذي يقتنص الصور والأحداث والمرئيات ويضعها في داخل شباكه، متخذًا موقف الحياد الموضوعي البارد في الغالب، دونما إسقاطات سيكولوجية أو عاطفية أو ذاتية. وهو شبيه بموقف الراوي في قصة «الاقتناص» الذي يعمد إلى اقتناص المرئيات من خلال شق أفقى فيذكرنا ببطل رواية «الجحيم» لهنري باريوس وبطل «البعاص» لأن روب غرييه. في قصة «الاقتناص» هذه يكتسب فعل المراقبة والرصد بعداً قصدياً، تلصصياً - إذ جاز التعبير - وهو يحاول أن يضبط الصورة الخارجية تماماً مثلما يفعل المصور وهو يحاول ضبط الصورة في كاميرته الخاصة، لذا يأخذ السرد منحى وصفياً بصرياً محتشداً بالتفاصيل لفضاء المشهد، حيث تتشكل بنية مكانية صغيرة، تتسع شيئاً فشيئاً لتكشف عن حركة حية في الجانب الآخر من النافذة:

«لم يتمكن، في البداية، من ضبط المنظر. ظل يحرك رأسه، إلى فوق وإلى تحت، ببطء، حتى تمكن من حصر وجه المرأة في الشق الأفقي

الضيق، الذي يفصل بين لوحى حديد من بين بضعة ألواح تسد النافذة». والقاص لا يقتصر على فعل المشاهدة البصرية، بل يدخل وعيه الخاص وهو يتقط الشهد ويسقطه على شاشة مشاعره، لتحول هذا الوعي إلى حالة انكسار جديدة تضاف إلى انكسارات أبطاله المتلاحقة.

فعل الترصد والملاحقة والاقتناص في عدد كبير من قصص المجموعة مثل «الحدث المهم» و«الانتباه» و«نزول» و«الابتسامة» التي صبت في البحر و«مسارب الحب في أحراش الفداحة» و«تحت الأضواء، في الزحام» و«إغراق». بل يمكن القول إنه لا تكاد تخلو قصة واحدة من هذا المظهر السردي المهيمن في الرؤيا القصصية للقاص. في قصة «الانتباه» يهيمن فعل الرؤية البصرية هيمنة كاملة، حيث يلتهم البطل السماء الزرقاء التي حرم - كما يبدو - من رفيتها، لكن الصوت الذي يتتحول إلى قوة قمع قاهرة وساحقة لفعل الرؤية البصرية «هيا!... لقد نشرت ملابسك»، وبذا تنحسر ثنائية الرؤية/الصوت الضدية بانحسار فعل الرؤية ومصادرته/بتأثير الصوت الخارجي القمعي. وفي قصة «مسارب الحب في أحراش الفداحة» يتأمل البطل بإمعان الآثار الطبيعية والإنسانية، ويقرر في النهاية أن يترك أثره الخارجي على الجدار لذا «نزع، من لباسه، زرأً معدنياً وشرع يحرف اسمه واسمها». ويكرر البطل في قصة «الحدث المهم» فعل الرصد البصري للأفق والبحر والطبيعة التي حرم منها، مثلما حرم بطل الانتباه من رؤية السماء الزرقاء، والقصة تومئ إلى ما هو مغيب عبر حركية متنامية لثنائية فضائية وحيوية هي ثنائية الداخل/الخارج التي هي كناية عن ثنائية القمع/الحرية. ويصرح بطل قصة «الابتسامة» التي صبت في البحر» برغبته في اقتناص

الم蕊ات البصرية. وبعد أن يجد البطل المقهي مغلقة يقرر أن يمارس فعل الرؤية البصرية: «فركزت عنايتي على تأمل النساء اللاتي يقعن في مرمي نظري» وهذا ما نجده، بمستويات مختلفة في قصة «إغراء» التي يرصد فيها حركة فتى وفتاة يسيران عند البحر وفي قصة «تحت الأضواء»، في زحام حيث يراقب، مرة أخرى رجلاً وامرأة يسيران تحت الأضواء في الزحام وفي قصة نزول، التي يتحول فيها القاص إلى رسام يمسك بالفرشاة ليقدم لنا لوحة تشيكيلية ملونة للهلال المعلق المائل فوق البحر، ولحركة الرجل والشباك، وكأنه يرتفع بهذا الوصف المحايد الموضوعي، إلى لون من الكتابة البيضاء البريئة.

لكننا من الجانب الآخر، يجب أن نعترف أن فعل الاستذكار يحتل حيزاً مهماً في بناء المشهد سردياً - على المستوى العمودي هذه المرة - مخترقاً المستوى الأفقي للوصف البصري ويحتل الفعل «تذكر» موقعًا في التحول السردي، ففي قصة «الاحتشاد» يتكرر الفعل «يفكر» الذي يعادل الفعل «يتذكر» لأنه ينصرف مباشرة إلى استحضار أو استذكار مشاهد وواقع شخصية معينة في حياة البطل. «يفكر في الموسيقا والأغاني.. يفكر في الكتب القراءة.. يفكر في الجلسات اللطيفة مع الأصدقاء.. في المقهى.. التسكيع دون هدف في الشوارع وتأمل فتنة العابرات». وفي قصة «الانتباه» يظل فعل الاستذكار «تذكر» ليقطع أفقية المشهد البصري: «تذكر أن والدته كانت تقول له عندما يتشارقى، وهو طفل: اهدا! ت يريد أن تأخذ من السماء قطعة؟؟!!». في قصة «مسارب الحب في أحراش الفداحة» يتقاسم فعل الاستذكار المشهد السردي مع فعل الرؤية البصرية حيث يتذكر البطل الحبيبة التي تنتظر

عودته، كما يتذكر أصدقاءه الذين يتعرضون للاستحلاب والاستجواب. ويمكن القول إن الفاعلتين البصرية والاستذكارية تتقاسمان الفضاء السردي في الكثير من قصص هذه المجموعة: الفاعلية البصرية بوصفها فاعلية أفقية، خطية ترتبط بالحاضر والراهن والفاعلية الاستذكارية بوصفها فاعلية عمودية ترتبط بالماضي غالباً، وهما تتحركان ضمن جدل ثنائي الحاضر/الماضي، الإبصار/الاستذكار.

لقد لجأ القاص في أغلب قصص المجموعة إلى تقنية سردية حديثة. فقد هيمن السرد الذاتي القائم على تقديم الحدث أو المشهد عبر عيني الشخصية القصصية ووعيها الداخلي في أربع عشرة قصة، وظف في سبع منها ضمير المتكلم «أنا» هي.. «آفاق الإمكاني» والابتسامة التي صبت في البحر» و«يومية» و«قبلة الدمار» و«إغراق» و«زوبعة» و«الطبعيون» بينما وظف ضمير الغائب في سبع قصص أخرى عن طريق استخدام المونولوج المروي، وهو ضمير غيبة لا علاقة له بضمير الغيبة في السرد التقليدي الذي يقيمه في الغالب «الراوي كلي العلم» بل هو صورة مموجة ومحورة عن أنا المتكلم ويتجلّى ذلك في أقصاصين «مسارب الحب في أحراش الفداحة» و«الاحتشاد» و«الاقتناص» و«الانتبه» و«الهشاشة» و«الحدث المهم» إضافة إلى قصة «صناعة محلية» وبذا فإن هذا اللون المونولوجي هو الذي يبني الحدث ويحركه ويوسّس الشخصيات ويحدد الوصف الخارجي، وليس المؤلف نفسه. لكننا من الجهة الأخرى لا نعدم قصصاً أخرى تلجمأ إلى لون من السرد الخارجي الذي يعتمد على بناء المشهد، وهذا اللون ينتمي إلى تقنية بناء المشهد أكثر من انتسابه إلى السرد الموضوعي الخارجي الذي يقيمه

الراوي كلي العلم المعروف في السرد التقليدي الكلاسيكي، كما تومي قصة واحدة هي «الاستخلاص» إلى تقنية ما وراء السرد بتوظيف الوثيقة أو المدونة داخل النص القصصي ويمكن القول إن القصص التي تنطوي على أنوية الأنماط غالباً ما تلجأ إلى المونولوج الداخلي عن طريق توظيف ضمير المتكلم تارة وضمير الغيبة تارة أخرى، فهذه التقنية أكثر ملائمة للاستبطان الداخلي والتأمل والتفلسف والعزلة المكانية والنفسية، بينما نجد أن القصص التي تنتفتح على شخصيات أخرى غالباً ما تلجأ إلى الحوار (الديالوج بدل المونولوج) بعيداً عن الانكفاء على الذات، وهذه الحركة من المونولوج إلى الديالوج هي حركة من الداخل (داخل الشخصية) إلى الخارج، وهي سمة تسم القصص متعددة الشخصيات في هذه الأقصاص.

وتتكامل عبر هذه الحركة السردية شخصية محورية للمجموعة القصصية، ويمكن أن نعدها شخصية إشكالية هي شخصية الرائي البصري، الملاحم للأحداث وهو في الغالب شاب ذووعي مدني وحضري ينتمي إلى شريحة المثقفين (الإنجليزية)، ولذا فمعظم المشاهد القصصية تنتهي إلى المدينة بينما تظل الصحراء بعيدة ونائية وترتبط البحر ارتباطاً وثيقاً بالمدينة التي تتاخم البحر وتعانقه في الغالب ويشكل بعدها روحياً امتداداً للحرية وأفقاً للتخييل. وهذا البطل الإشكالي غالباً ما يجد نفسه في صدام دائم مع المؤسسة الاجتماعية، ومع الخارج (بشكل عام) لكنه من جهة أخرى يحتفى. بمباهجه الفكرية والروحية والعاطفية الخاصة - في علاقته بالآخر والمرأة والقضية، ويحزن عندما يواجه الظلم والعنف والقمع والفساد - هذا الفرد، لا يظل في

الغالب معزولاًً وسلبياً مثل البطل الإشكالي في الأدب الغربي، وإن كانت تجربته تحث على مثل هذه العزلة - مكانياً وزمانياً، إذ يشتبك هذا البطل الإشكالي مع الآخر صديقاً أو رفيقاً أو حبيباً، وتحتل المرأة مكانة خاصة في هذا الفضاء، وفي ذاكرة البطل فهي تبرز لتوصي إلى الجانب الجميل والمضيء، والواحد في حياة البطل في مقابل ما هو قاحل ومستلب ومتوحش. وتبدو المرأة أحياناً خاضعة إلى أقصى درجات الاستلاب، فهي لا تمتلك حريتها كاملة كما هو الحال في قصة «قبلة الدمار» وقد تواجه العجز والخوف كما في قصة «النكلة الأخيرة» وقد تبدو في شكل حبيبة تنتظر الذي لن يعود كما هو الحال في قصة «مسارب الحب في أحراش الفداحة» وقد تشكل الجانب الجمالي المضيء في المشهد القصصي والذي يضفي إيقاعاً خالصاً على حركة الحياة والواقع كما هو الحال في أقاصيص «تحت الأضواء، في الزحام» و«الابتسامة التي صبت في البحر» و«الاحتشاد» و«إغراء» و«الظهور» و«الاقتناص».

وتتجلى علاقة البطل المحوري، الإشكالي، في تجربة القاص، بالواقع الخارجي في عدد من الأقاصيص على مستوى الترميز الدال، المباشر وغير المباشر معاً. وهو ترميز لا يخلو من نقد اجتماعي وفكري لبعض المظاهر غير الإنسانية ومن هجوم على جوانب الفساد والعنف في المجتمع والحياة كما هو الحال في قصص «الانتباه» و«مسارب الحب في أحراش الفداحة» و«الاستخلاص» و«آفاق الإمكان» و«الهشاشة» و«الحدث المهم» و«قبلة الدمار» و«الطبعيون» و«صناعة محلية» إلا أن القاص لا ينحو منحى أخلاقياً وأيديولوجيًّا في مواجهة الشخصية

لظاهر التحلل والفساد في المؤسسة الاجتماعية وإنما يومئ ذلك بطريقة غير مباشرة متى حاً الفرصة للقارئ لوضع النقاط على الحروف واستكمال صورة المشهد دلالته. لقد وفق القاص في أن يصوغ تجاريء القصصية بلغة قصصية حديثة، شديدة التركيز والإيجاز والاقتصاد، وتجنب ما هو مهجور ووحشي في التعبير والمفردات، وكما تجنب الصياغات البلاغية المصطنعة، وبشكل عام لم تتحول اللغة إلى «معضلة» مقصورة بذاتها، تهدف إلى جذب الانتباه إليها، إلا في قصتين هما «زوبعة» و«الاستخلاص» حيث أصبحت اللغة تمثل «أمامية» *Foregrounding* اللغوي بالمرة، بحيث أصبحت اللغة «زوبعة» مفردة «فخم» لافتة للنظر، إذ يوظف القاص في قصة «زوبعة» مفردة «فخم» بتنويعات وتركيبات مختلفة أكثر من خمس وعشرين مرة كما وظف في قصة «الاستخلاص» مفردة «الاستخلاص» وتنويعاتها أكثر من خمس وثلاثين مرة، وهي طريقة قد تبدو للوهلة الأولى ثقيلة ومصطنعة، لكننا عند التأمل نكشف أنها تؤدي وظيفة خاصة تمثل في إثارة إحساس القارئ بالسخرية اللاذعة والفكاهة والمقارنة، كما تنبه إلى إمكانية الاشتغال السردي على مستوى تقنية «ما وراء السرد» *Meta-narration* وخاصة أن قصة «الاستخلاص» بالذات تنطوي على توظيف خاص للمخطوطة أو المدونة الصحفية، وهي تقنية قد تتضمن مستقبلاً تجارب القاص القادمة.

من كل ما تقدم، يجد قارئ أقاصيص عمر أبو القاسم الككلي نفسه أمام تجربة قصصية حديثة تعني خصوصية الكتابة القصصية، بشروطها السردية المتطرفة وتحتفى بهموم الإنسان المعاصر وتطلعاته،

وهي تحاول أن تلامس القضايا الاجتماعية والفكرية مساً رفياً بعيداً عن التقريرية وال مباشرة وبلغة قصصية شديدة التركيز والإيحاء والشفافية بعيداً عن الإسقاطات السيكولوجية والأيديولوجية المباشرة، وفي الوقت ذاته تحتشد بتفاصيل دقيقة وصغريرة عن تجربة حياتية شاملة تتمحور حول كينونة لبطل إشكالي مشقق يعاني الاستلاب والعزلة لكنه يتطلع دائماً نحو ما هو جميل ومشرق وإنساني.



## **عندما يخترق السود القصصي السكونية قراءة في مجموعة البابور القصصية**

تشير مجموعة "البابور" للقاص سليمان الأزرعي مجموعة من الاشكاليات التي تتعلق بكيفية تشكيل "وجهة النظر" و"التبيير" وحركة الضمائر السردية في عملية بناء القصة القصيرة.

كما تلفت النظر الى واقع التجارب القصصية الواقعية في الأدب العربي وأالية تجسد الموقف الأيديولوجي في العمل الأدبي بشكل عام، والتأثيرات التي تركها البيئة الريفية والحضري علىوعي الشخصية القصصية.

لو فحصنا المجموعة بعناية لوجدنا أن "وجهة النظر" المهيمنة تمثل في نفط "السرد الذاتي" حيث يجري التعبير عن التجربة القصصية عبر وعي شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة، متموضعه من داخل التجربة القصصية ذاتها. فست قصص من مجموعة ثمان توظف فعلاً، مثلاً ضمير المتكلم بشكل كلي أو جزئي وهي "الزوجعة"، "باتنتظار الزير سالم"، "العشاء الأخير"، "اللوز"، "طبقات الدكتور حسين يونس"، والتي حد ما قصة "البابور" التي يبرز فيها ضمير المتكلم في أجزاء كثيرة من القصة. بينما توظف قصة واحدة ضمير الغائب الموظف في القصة

الكلاسيكية أو الحكايات الشعبية، أنه هنا صورة محورة وموهنة عن ضمير المتكلم يطلق عليه أحياناً مصطلح "المونولوج المروي" أو "الفكر المتمثّل" أو "الكلام الحر غير المباشر"، وهو شكل تعبيري قادر على استبطان وعي الشخصية القصصية من الداخل، ولذا فهو يظل ينتمي إلى نفط "السرد الذاتي" أيضاً. أما القصة الوحيدة التي تنتمي إلى نفط "السرد الموضوعي" كلياً فهي قصة "الماكنة" التي تصاغ عبر وعي خارجي لراوٍ كلي العلم متوضّع خارج التجربة القصصية. ويمكن أن نشير هنا إلى أن قصة البابور التي تحمل اسم المجموعة -ينتظمها إضافة إلى توضيف ضمير المتكلم بشكل جزئي- سرد مختلط متناوب، يتمثل في السرد الذاتي والموضوعي معاً. إذ تبدأ القصة بسرد خارجي، موضوعي، يقيمه راوٍ (أو سارداً) كلي العلم :

"كان الفتى القريري إبراهيم زايد يحمل في يده ظرف ورق، ويدخله شيء، وهو يشق طريقه وسط زحام شوارع أريد."

لكن زاوية النظر هذه سرعان ما تنتقل بعد هذا المشهد الاستهلاكي الخارجي إلى سرد ذاتي داخلي عن طريق استبطان وعي الشخصية القصصية بتوظيف "المونولوج المروي" أساساً عبر استخدام ضمير الغائب: "كان إبراهيم يعرف غرضه جيداً، لكنه لم يستطع بعد أن يقرر في أي اتجاه يسير، ومن أين تبدأ طريق السلامة.."

يمكن أن نلاحظ هنا أن ضمير الغائب في المقطع الاستهلاكي الأول ينبع من وعي خارجي يصف المشهد، وضمناً البطل من منظور محابٍ وخارجي كلي العلم، بينما يكتسب هذا الضمير في المقطع الثاني قيمة ذاتية، بوصفه استبطاناً داخلياً لوعي البطل، يمهد للدخول إلى توظيف

ضمير المتكلم مباشرة، اذ ينتقل القاص مباشرة في الجملة اللاحقة الى ممارسة لون من "الالتفات"- بمصطلح البلاغة العربية حيث الانتقال من ضمير الى آخر في الجملة الواحدة، او في المقطع الواحد:- "لست مضطراً الى بيع هذا البابور الى السمركي، خاطب إبراهيم نفسه، ثم أعود بعدها لأبتاع بشمنه روایات نجيب محفوظ من كشك أبي العبد الزرعوني. سوف أقايضه مباشرة".

وهكذا يتواصل مونولوج داخلي طويل تقطعه أحياناً أنماط سردية أخرى مثل العودة الى السرد الخارجي "استيقظ إبراهيم على يد معروقة تنقر ما بين عينيه، وصوت عجوز ينقر في وجهه.." أو الى استخدام "المشخص" و"البناء المشهدى" و"الحوار" اضافة الى بروز مظاهر "ميتا-قصصية" تعنى باشكالية السرد نفسه وبوعي الكتابة القصصية وظيفة وموقفاً.

وإذا ما كانت بعض القصص التي تنتهي الى غط السرد الذاتي "توظف ضمير الغائب بشكل كلي وصريح، مثل قصص "بانانتظار الزبر سالم" و"العشاء الأخير" و"اللوزة" فإن قصصاً أخرى تبدو موهمة وكأنها لون من ألوان السرد الموضوعي. فقصة "طبقات الدكتور حسين يونس" مثلاً، تبدو للوهلة الأولى وكأنها من هذا اللون. اذ تبدأ بوصف، يبدو كأنه خارجي : "كانت قاعة الندوات تغص بالحضور، فقد امتلأت المرات بعد أن صاقت المقاعد بالجالسين.." وبعد هذا الاستهلال الوصفي ينتقل السرد الى مدير الأمسية الذي يلقى كلمة موظفاً فيها، بالطبع، ضمير المتكلم، ثم الى محاضرة الدكتور حسين يونس، وفي كل ذلك لانجذب أثراً للراوي الداخلي، حتى يتخيل لنا أننا أمام سرد خارجي، ولكننا فجأة بعد أربع صفحات نجد فجأة الراوي الذاتي وقد ظهر ليعمل بضمير المتكلم "لم

أستطيع معرفة الحسبة التي جاءت بهذا الرقم القياسي.. وخلال تجربتي في الحياة،تعلمت أن أبسط الحلول وأصدقها أن تدرج المعدودات في ثلاث مستويات،خير وأيسر.."إن ظهور هذا الرواذي الذاتي هو الذي يجعلنا نعد القصة بكاملها لونا من ألوان السرد الذاتي ينتمي الى هذا الرواذي ظل يدير السرد بصورة غير مباشرة،وحتى ظهوره الصريح،على سطح السرد القصصي،لامجرد مراقب، بل شخصية مشاركة وفاعلة أيضا. كما أن قصة "العشاء الأخير" قد تبدو موهمة في بعض مقاطعها العشرة. فالقصاص آثر أن يجزئ القصة الى عشرة مقاطع تحمل عنوانين فرعية مثل ١- الكراهية، ٢- الاعتراف، ٣- صلاة.. الخ، وقد خلت بعض هذه المقاطع والمقطع التاسع من صوت الرواذي، الا أن النظر الى القصة،بوصفها وحدة موضوعية متراقبة، يجعلنا ندرك أن هذه المقاطع تنتهي أيضا الى صوت الرواذي الذاتي الذي يقدم هنا وصفاً ذاتياً لمشهد مرئي محدد. ومن كل ما تقدم نجد أن السرد الذاتي هو الغالب على المجموعة القصصية، وهو في الغالب مجسداً عبر ضمير المتكلم، ومن خلال شخصية متماثلة الملامح تقريباً: صبي متمرد أو مثقف، أو شاب، يمتلك وعيًّا متقدماً على بيئته الاجتماعية التي تكون في الغالب بيئة ريفية، وهو يحاول أن يخترق دائماً بوعيه سكونية المظهر الخارجي - القائم - في محاولة لخلخلته أو تعريفه أو كشف قيمة دلالته.

في هذه المجموعة خمس قصص من مجموع ثمان هي "البابور" و"الزوبعة" و"اللوزة" و"باتنطار الزير سالم" و"العشاء الأخير" تستلهم البيئة الريفية بشكل مباشر، وثلاث قصص هي "طبقات الدكتور حسين يونس" و"الماكنة" و"الانتفاضة" يمكن أن تنتهي بصورة

أوياخرى الى أجواء حضرية مدنية."طبقات الدكتور حسين يونس"قتلك  
بعداً ذهنياً وصراً: بينة جامعية، وحوار فكري ونقدي  
خالص. أما "الماكنة" فتدور داخل جدران مصنع النسيج، وتظل قصة  
"الانتفاضة" التي تجري داخل مكان غامض وغير محدد الملامح، فهو قد  
يكون مخبأً أو منفى أو ملذاً، لكنه بشكل عام مكان مغلق ومعزول عن  
 الآخرين، يزدحم بمجموعة من المثقفين الذين ينتظرون بلا أمل، ويقضون  
أوقاتهم بالشرارة والسلبية. أما البطل فهو الوحيد الذي يعلم بالتغيير  
متمثلاً في المطر والعاصفة. لذا فهذا المكان على الرغم من كونه مكاناً  
مغلقاً، إلا أنه يظل واقعاً تحت تأثير البيئة الريفية التي تحتاج سكونه  
وسلبيته، حيث تأتي العاصفة قوية، كما تنبأ بها البطل، الذي يلتزم بدوره  
بال العاصفة، يعود معها ويقاسم الرعد الزئير".

وفي كل هذه القصص، لا يكون الوصف قائماً لذاته كما أن السرد لا  
يهدف الى إقامة المشهد الواقعي، كما قد يخيل للقارئ لأول مرة، وهو ما يطرح  
قضية الواقعية في هذه المجموعة القصصية وقضية المؤلف الأيديولوجي  
بشكل عام. فالمشهد الواقعي، وضمناً الوصف نفسه، لا يمتلك مجرد وجود  
موضوعي سالب، بل هو يمر عبروعي متقدم يختاره وبعيد صياغته وفق  
حساسية معينة ومنظور شخصي وفكري وحياتي محدد، هووعي وحساسية  
الشخصية القصصية التي تعيد تمثل هذا المنظور الواقعي وفق منظور ذاتي  
صرف، فتكتسب كل المنظورات والم蕊يات قيمة ذاتية خالصة.

في قصة "بابور" مثلاً نجد ذلك الشاب إبراهيم الذي يحاول أن  
يحقق عن طريق القراءة والكتابة داخل مجتمع سكوني ريفي بسيط ولو  
عن طريق سرقة "بابور" الأسرة. أما في "العشاء الأخير" فهناك ذلك الصبي

المتمرد الذي يعيد رسم الطقوس الاجتماعية والثقافية في مجتمع الريف والكنيسة بطريقة ساخرة. في "الزوبعة" نجد ذلك الشاب - الفنان التشكيلي - الذي يرقب حركة الجد المتمرد ويرسم لنا بالكلمات عالم القرية وهي تنہض ضد العسف: ويُفْضِّل بطل "بانتظار الزير سالم" عالم الريف والرياء في العلاقات الأسرية والزوجية داخل مجتمع ريفي تقليدي صارم. في "اللوزة" نجد ذلك الراوي الذكي، يافعاً ورجلًا، وهو يتحدث عن تاريخ شجرة اللوز التي زرعها أبيه. في طبقات الدكتور حسين "نجد ذلك المراقب الساخر الذي يروي لنا المفارقة التي يقع فيها مثقف متاحذق يتلاعب بالألفاظ ويستخف بوعي المستمعين. ويکاد وعي البطل في "الانتفاضة" أن يرتقي إلى درجة التثوير الوعي للواقع الساكن. أما القصة الوحيدة التي يکاد يغيب فيها مثل هذا الشاهد فهي قصة "الماكرة" وأن كان البطل الضحية نفسه - مراقب خط الإنتاج - هو الذي يلعب أحيانا دور الشاهد الذي يمتلك دائماً وعيًا متقدماً منذراً بما سيحدث. أن هذه الحقيقة التي تخترق البنية السردية في هذه القصص يجعلنا نصل إلى تشخيص ثنائية الوعي القائم / الوعي الممکن، الوعي القائم مثلاً بحالة السكون والسلبية واللا فعل التي تتسم بها البيئة الريفية، وحتى الحضرية التي تصفها التجارب القصصية، أما الوعي الممکن فيعبر عنه بالوعي المتقدم لهذا الشاهد، والمراقب أو المشارك الذي يلعب في الغالب دور الراوي مختاراً بوعيه سكونية الوعي القائم ومبشراً بإمكانات الوعي الممکن مستقبلياً.

ترى ما الذي تعنيه هذه الحقيقة: هل يمكن القول إن هذه المجموعة هي بشكل ما استثمار لتجربة ذاتية وحياتية معينة بوصفها جزءاً من

سيرة ذاتية اعترافيه(أتوبيوغرافية)، وأن هذه التجارب تنتهي الى وعي المؤلف نفسه إنساناً وكاتباً الى موقف فكري يلتزم به، أم أن المصادفة هي التي قادت إلى ظهور مثل هذا النسق ؟ مهما كان الحكم الذي نصدره، فإن ما هو مؤكّد أن التجارب القصصية تجري وفق منطلق فني داخلي، وهي غير محكومة بعوامل قسرية خارجية أيديولوجية أو سياسية أو اجتماعية، ولذا فهي بعيدة عن أجواء بعض التجارب القصصية العربية التي تتسم بالعتمة والقسوة والقتامة، بل تبدو لنا شفافة، رقيقة يخترقها على الرغم إحساس عميق بالسخرية، حتى لا تغيب حتى أمام مشهد الموت، كما هو الحال في قصة "الماكنة"، لكنها سخرية لا تخلي من نقد ومن موقف أيدلولوجي معين. ولذا في معظم هذه القصص لا يضطر المرجع الخارجي (الواقعي) بقسوة على نسيج البنية السردية وعلى فضاء النص القصصي، لأنّه لا يبدو مقحماً أو خارجياً، وهو ليس أيضاً مجرد مادة كثيفة لزقة، بل قد يبدو أثيرياً ورمزاً كما هو الحال في قصة الانتفاضة التي تمتلك إضافه الى ذلك لغة شعرية وفضاءً رمزاً وتعبيرياً يجعلها تختلف عن بقية قصص المجموع التي تنتهي بشكل أو باخر الى تجربة القصة الواقعية الحديثة في الأدب العربي الحديث.

تمثل مجموعة البابور للقاص سليمان الأزرعى (منشورات وزارة الثقافة،الأردن،عمان ١٩٩٢). اضافة الى رصيد التجربة القصصية الواقعية العربية، تتسم بالوعي والإدراك لشروط الكتابة القصصية الحديثة، وهي اضافة الى ذلك مشبعة بحس ساخر، وشفاف، يخترق سطح الواقع الساكن ليحرك المياه العميقه تحته عبر وعي متجاوز وملتزمه بروءيا إنسانية حارة.



## **النقد العربي وتأويل النص السردي التراخي**

في سياق تشكل خطاب نقدي عربي حديثي، خلال العقودين الأخيرين، راحت تتضح شيئاً فشيئاً ملامح منهج جديد في تأويل النص السردي العربي التراخي، يوفق بين حداثة المنظور التأويلي المفتوح على معطيات لسانية وسيمائية وقرائية حديثة من جهة وبين خصوصية النص السردي التراخي نفسه، بما فيه من بنيات سردية وحكائية قد لا تتفق والتشكلات الأجناسية للسرد الحديث من جهة أخرى. ويمكن أن نلاحظ هذا المنحى في محاولات عدد من النقاد العرب أمثال عبد الفتاح كليطوا وحمادي صمود وجمال بن الشیع وسعيد يقطین، وفدوی مالطی دوغلاس ومحمد طرشونة وفربال غزول وحسین الراوی ومحمد رشید ثابت وحاتم الصکر و محمد عبد المطلب وسعيد الغافی وعبد الله إبراهیم ومالك المطّبی وغیرهم.

وما له أهمية في هذا المنحى الاخلاص الشديد لخصوصية النص السردي العربي التراخي ذاته بعيداً عن الواقع في أوهام المقايسة المنطقية للأشكال والأصناف الأجناسية المستقرة في الثقافة الغربية، ومحاولة استقراء خصائص السردية العربية، من النصوص ذاتها ومثل هذا الاتجاه

يلتقي مع الدعوة التي أطلقها الناقد الفرنسي جان ماري شافير لتجنب فكرة الجنس الأدبي لما فيها - كما يعتقد - من معيارية ومحدودية، واعتماد مفهوم مرن مقارب هو التجنيس أن التجنس والذي سبق للناقد محمد برادة ان اقترح الأخذ به لأنه كما يرى يولي الاهتمام لإبراز أسبقية المكونات الداخلية للقصة، لا بوصفها عناصر ثابتة مطابقة للجنس القصصي، وإنما من زاوية التمثيل لها وإعادة توظيفها توظيفاً تحويلياً لا استنساخياً معنى ذلك أن السؤال المطروح ليس هو معرفة ما إذا كانت هذه القصص المقررة تدرج أم لا ضمن جنس القصة وضمن الخانات القصصية، وإنما تبين الدينامية المولدة للنص القصصي حين يتتجاوز صاحبه تقنيات الوصفة والمعايير ليدخل في حوار خصب مع جميع المكونات، وفي طليعتها مجموعة النماذج المشكلة بطبة نصوص جنس القصة. فهذا الحوار هو الذي يجعله يتعدى مستوى الانتماء التصنيفي ليواجه العلاقة الحيوية الدينامية لنجمه الفردي بمجموعة النصوص السابقة له التي سيندرج ضمنها<sup>(١)</sup>.

ومنهج كهذا لا يلغي نهائياً مسألة الاعتراف بالأجناس الأدبية، إلا أنه يقف موقفاً مناً من مسألة تطبيقها على نصوص تراثية بطريقة آلية أو قسرية، ويعمل في مقابل ذلك على كشف الآليات السردية الخاصة للنصوص التراثية على ضوء نظرية الجنس الأدبي ذاته. أنه يستغل على النص السريدي التراثي بوصفه بنية سردية قائمة كما هي، ضمن حدودها النهائية الراهنة ويحاول، وفقاً لذلك، تنفيذ استراتيجية التأويلية في ضوء ذلك.

ونكتشف في اجراءيات هذا المنهج التأويلي رغبة في الكشف عن

ما هو مغيب وباطني وراء السطح الظاهري للنص، والتوسل لذلك بفحص البنية اللسانية والسيمية أو الاعتماد أحياناً على السياقات الحضارية والثقافية والمرجعية التي تقع خارج النص، كما نجد في بعض التطبيقات ميلاً للاعتماد على بعض مستويات الحدس والبداهة في استقراء ثيمات النص أو مستويات المعنى والدلالة الكامنة فيه، وهذا المنهج، على الرغم من حداثته وجدته، لكنه غير منقطع عن المنظور التراثي للتأويل في الفكر العربي والإسلامي هو "إرجاع الشيء أو الظاهرة موضوع الدرس إلى عللها الأولى وأسبابها الأصلية.. حيث ينالش علماء القرآن الدلالة الاصطلاحية لمفهوم التأويل عادة بمقارنته بدلاله مصطلح آخر هو "التفسير" ويفحدون العلاقة بينها بأنها علاقة العام بالخاص، إذ يتعلّق التفسير عندهم بالرواية، بينما يتعلّق التأويل بالدراية، وبعبارة أخرى يتعلّق التفسير بالنقل في حين يتعلّق التأويل بـ "العقل" والنّقل يعني مجموعة العلوم الضرورية الازمة للنّفاذ إلى عالم النص وفضي مغاليقه وصولاً لتأوبله<sup>(٢)</sup>).

وبذا يصبح منهج التأويل هذا جسراً للعبور بين المستويات الحضورية في النص التراثي إلى المستويات الغيابية أو الباطنية فيه، ولذا لم يكن غريباً أن يطلق عبد الفتاح كليط باسم "الغائب" على أحد كتبه، إشارة إلى رغبته في استكناه ما هو مغيب وباطني في النص التراثي، أو مثلما فعل حمادي صمود عندما أطلق على أحد كتبه بـ "الوجه والقفا"، وهو منحى يذكّرنا بعنوان مائلة لكمال أبو ديب في نقد الشعر هو "جدلية الخفاء والتجلّي".

وفي الواقع فإن محاولات بعض مثلي هذا الاتجاه، ويشكل خاص

عبد الفتاح كليطو تبعث على الدهشة لقدرتها الفائقة على التغلغل إلى عالم النص التراثي وإماتة اللثام عن معانيه ودلالاته ومغزاه، إلا أنها من جهة أخرى نجد أحياناً إسراهاً زائداً في تقويل النص التراثي وفي إقامة الدليل اللساني والسياسي للوصول إلى نتائج لا يدعمها النص أحياناً، كما نجد أن بعض هذه المحاولات تبالغ في الإتكاء على عملية الشرح والعرض والتلخيص وتتجاهل أو تهمل القراءة التأويلية ذاتها أو تترك لها هاماً محدوداً، بل يمكن أن تعدّ بعض هذه المحاولات بمناسبة "تحليلات" تدعم النص وتشرّحه دون الدخول في دائرة التأويل نفسها، كما نجد بعض الاستطرادات التي ترخص أحياناً للطقوس السري لشفرات النص، فتتحول إلى فاعلية وصفية، بنوية أو سوسيولوجية أو سيكولوجية أو تاريخية، لكنها لا تضاءء بحس تأويلى واضح فتصبح العملية التأويلية ضرباً من القراءة التعليقية أو الشارحة أو التفسيرية التي تكتفي بالتعليق على النص أو الإذعان لإنساقه وشفراته الخاصة.

وبنـيـغيـ هنا الانتـبـاه إـلـى العـلـاقـة بـين القرـاءـة والتـأـوـيل، فالـتأـوـيل هو بلا شك مستوى من مستويات القراءة، إلا أنه لا يمكن القول إن كل قراءة هي فعالية تأويلية. فالقراءة قد تنتصر إلى رصد مستويات وطبقات في النص لا ينصرف إليها التأويل بالضرورة، ذلك أن هدف التأويل الأسمى هو الكشف عن الثيمات والمعانٍ والدلالـات التي تكمن وراء البنية السطحية للنص الذاتي.

كما ينبغي التوقف أمام طبيعة العلاقة بين التأويل والشعرية، فعلى الرغم من أن علاقة الشعرية والتأويل هي علاقة تكامل كما يذهب إلى ذلك تودروف<sup>(2)</sup> إلا أن للتأويل حقله المحدود نسبياً بالنسبة للشعرية.

فإذا ما كانت الشعرية تنصرف أساساً لبيان كيفية تشكل أدبية النص وأليات هذا الكشف وتتخذ من الوصف أداة إجرائية لها، يعني التأويل بالكشف عن الدلالات والمعانٍ المغيبة والباطنية في النص التي تختفي وراء الشبكة اللسانية والبلاغية الحضورية، وهو يلجم تحقيق ذلك إلى الوصف أساساً ولكنه قد يتجاوز باللجوء إلى لونٍ من ألوان الحدس الشخصي وإلى قراءة بعض السياقات المرجعية والخارج لسانية المستقة أحياناً من التراث أو من متن ثقافي ونصي أكبر، ولذا يدرك تودوروف صعوبة الموقف التأويلي هذا بالاعتراف بأن التمييز أو ربما التعارض بين التأويل - وهو ذاتي وقصير وفي أشد الحالات اعتباطي، وبين الوصف كفاعلية ثابتة ونهائية، حلمًّا من الأحلام التي راودت الوضعية في مجال العلوم الإنسانية<sup>(٤)</sup>.

وإنه لما يبعث على الاعتزاز أن يتوجه عدد غير قليل من النقاد والباحثين العرب لإعادة فحص واستنطاق النص السري التراشي بروح تأويلية منفتحة، محققين بذلك تواصلاً بين التراث والمناهج النقدية الحديثة، وفي الوقت ذاته مخترقين أسرار النص السري العربي التراشي بآليات جديدة قادرة على أن تضيئ بعض المناهج السرية والمجهولة من تضاريس هذا النص ودهاليزه التي ظلت مستعصية على الاستنطاق من قبل. إلا أن ما نسجله على بعض هذه القراءات التأويلية، ومنها قراءات عبد الفتاح كليطو وبعض قراءات النقاد العراقيين أمثال حاتم الصكر وسعيد الغانمي وإلى حد ما مالك المطلبي، هو ابتعادها، إلى درجة لافتة للنظر، عن الإفاداة الشاملة من معطيات "السردية" الحديثة والاكتفاء بالاتكاء على المholmات والمستويات اللسانية والبلاغية العامة فقط، إذ

يفترض في أي تناول تأويلي لأي نصٍ سردي تراثي أن يعمد أولاً إلى استنفاد الامكانيات الإجرائية الغنية التي تتيحها السردية الحديثة أولاً، ما دام هذا التناول يتعلق بنص سردي أولاً وقبل كل شيء، وخاصة أن السردية لم تقتصر اهتمامها على النص السردي الحديث بل أعلنت بوضوح عن انفتاحها على كل ضروب السرد الأدبي وغير الأدبي، الشفوي والكتابي على السواء، وفي الحقيقة فنحن لا نعدم مثل هذا التوجه الذي بدأنا نلمس بوادره في بعض محاولات مالك المطليبي وعبد الله إبراهيم في العراق أو في محاولات مبكرة لمحمد رشيد ثابت وحسين الواد وسعيد يقطين وحمادي صمود وغيرهم، وهو ما يحفزنا في المستقبل لفحص هذا المنحى التأويلي الجاد المتشكل حديثاً في خطابنا النقدي العربي الحديث.

## الهوامش

- (١) "لغة الطفولة والحلم" قراءة في ذاكرة القصة المغربية" محمد برادة ، الرباط ، ١٩٨٦ ، ص ٩.
- (٢) "التراث بين التأويل والتلوين : قراءة في مشروع اليسار الإسلامي" - نصر حامد أبو زيد ، من بحوث الندوة الخاصة بالذكرى المئوية لليlad طه حسين في القاهرة في نوفمبر ١٩٨٩ (مطبوع بالألة الكاتبة) .
- (٣) "الشعرية" تودوروف ، ترجمة شكري المنجوت ورجاء بن سلامة ، دار توبيقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٧ ، ص ٢٤ .
- (٤) المصدر السابق ، ص ٢١ .



## **فاضل ثامر**

### **سيرة شخصية وعلمية**

**١٩٣٨: تاريخ الولادة**

**المهنة: ناقد ومتّرجم**

**مكان الولادة: بغداد-العراق**

**العنوان: العراق-بغداد، ص.ب ٩٧ . ٢٠٠٠ بريد بغداد الجديدة هاتف**

**٧٦٢٩٤٢٧**

**التحصيل العلمي :** بكالوريوس لغة إنجليزية جامعة بغداد، دبلوم الدراسات العليا في اللغة الإنكليزية من ليبيا ٢٠٠١ وأعد أطروحة الماجستير في اللغة الإنكليزية تحت عنوان : ((مقاربة لسانية لتدريس السرد في ظروف ما بعد الكولونيالية)) وهو ينتظر الفرصة المناسبة لمناقشتها.

**المساهمات العلمية:** شارك في العشرات من المؤتمرات والندوات والحلقات الدراسية، منها :

**١** -ندوة النقد الأدبي في القيروان بتونس عام ١٩٧٧ .

**٢** -ندوة الدراسات القصصية والروائية في الإمارات - الشارقة-عام

**. ١٩٨٩**

- ٣-مهرجان جرش ١٩٩٠ ضمن الحلقات الدراسية للمهرجان.
- ٤-ندوة النقد الأدبي التي نظمتها جامعة اليرموك في أريل بالأردن عام ١٩٩٢ .
- ٥-ملتقى عمان الثقافي الثاني ١٩٩٣/٨/٢٢ .
- ٦-مهرجان جرش ١٩٩٤ ضمن الحلقات الدراسية للمهرجان.
- ٧-ندوة المصطلح النقدي التي نظمها المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة عام ١٩٩٨ .
- ٨-ندوة "الرواية العربية وقضايا الأمة" ، التي نظمها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب عام ١٩٩٩ بالتعاون مع رابطة الأدباء والكتاب فيليب في مدينة طرابلس.
- ٩- شارك في معظم الحلقات الدراسية والنقدية لمهرجان الميد الشعري في العراق.
- كذلك شارك في العديد من الندوات الجامعية وحاضر في مختلف المنتديات الأدبية وأمامي الاتحاد العام لأدباء العراق.

#### **النشاط الثقافي:**

- أولى المقالات المنشورة كانت عام ١٩٦٥ في مجلة الآداب البيروتية وبعدها في مجلة الكلمة العراقية وواصل النشر في العديد من الصحف العراقية والعربية.
- أصبح عضواً في الهيئة الإدارية للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق في السبعينيات وعضوًا في هيئة تحرير مجلة "الأديب المعاصر" التي يصدرها الاتحاد منذ بداية صدورها عام ١٩٧١ .

## **المؤلفات :**

- ١- "قصص عراقية معاصرة" بالاشتراك مع الناقد ياسين النصير، بغداد ١٩٧١.
  - ٢- "معالم جديدة في أدبنا المعاصر"، بغداد ١٩٧٥.
  - ٣- "مدارات نقدية": في "إشكالية الحداثة والنقد والإبداع"، بغداد ١٩٨٧.
  - ٤- "الصوت الآخر": "الجوهر الحواري للخطاب الأدبي"، بغداد ١٩٩٢.
  - ٥- "اللغة الثانية": في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"، بيروت ١٩٩٤.
  - ٦- رواية مترجمة بعنوان "الحقيقة" للكاتبة الروائية الفرنسية ماركريت دورا، دار الشؤون الثقافية في وزارة الإعلام عام ١٩٨٦ ببغداد.
- أقوال عن فاضل ثامر:**

"تحتلز سيرة فاضل ثامر النقدية سيرة النقد العراقي المعاصر، ويمثل لنا، نحن الجيل التالي له، صورة مصغرة لحركة هذا النقد في الفترة الممتدة منذ السبعينيات حتى الآن، بكل ما له وعليه. ففاضل يقف في مقدمة النقاد السبعينيين الذين حاولوا إن يوصلوا نقداً عراقياً، دون أن يفضلوا الاستفادة من النجز النقدي العالمي وحركته الدّوّوب".

**سعيد الغافري**

في "مائة عام من الفكر النقدي"

"الناقد فاضل ثامر واحد من النقاد المتميزين في الحركة النقدية في العراق له آراء في الرؤية النقدية ومنجزات الحركات النقدية المعروفة. قدم دراساته عبر الصحف والمجلات العراقية والعربية وقد شارك في حلقات دراسية ومهرجانات داخل العراق والوطن العربي".

"جريدة بابل العراقية،

عرب أون لاين من شبكة الانترنت" ٢٠٠٢/٧/٣ .

"على امتداد أربعة عقود والناقد فاضل ثامر يسعى إلى تأسيس وبلورة خطابه النقدي، أقام منهجه في البداية على السوسيولوجية، فدرس قصص مرحلة الستينيات وما قبلها، ووجد في أطروحات باختين إثراً لخطابه، فمن خلال موضوع "الرواية متعددة الأصوات" تناول الناقد الرواية العراقية في جميع مراحلها وتحولاتها الجمالية، وهو يعكف على فحص المناهج الحديثة في النقد الأوربي المعاصر".

"جريدة الخليج الإماراتية" ٢٠٠٢/٥/٦ .

"كتاب اللغة الثانية، للناقد فاضل ثامر الصادر عن المركز الثقافي العربي في بيروت والدار البيضاء عام ١٩٩٤، يتناول مشكلات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث.، بحيث لا يغمس الناقد العرب حقوقهم، بل على العكس من ذلك يدرس نظرياتهم ويضعها ضمن السياق النقدي العالمي، ويضاف إلى ما يتمتع به كتاب "اللغة الثانية" عرضه للكثير من القضايا الراهنة المهمة في ثقافتنا النقدية المعاصرة، حيث يناقشها بعمق وتوسيع وفهم، وهي ميزة لم تتوفر

للكثيرين من الذين عرضوا للنظريات الوافية، وكل هذا يتم كما -  
أسلفنا- في إطار نظرة شاملة تدخل ما هو عربي ضمن فعاليات الفكر  
النقيدي العالمي المعاصر. ولاشك إن الكتاب ينطوي على كم من الشراء  
والتنوع لا يمكن الوقوف عليه بسهولة إلا إذا قرئ الكتاب بكامله".

د. حامد أبو حامد

جريدة الشرق الأوسط اللندنية ١٩٩٥/١٢/١٩

" يعد كتاب "مدارات نقدية" إضافة جادة وملخصة وطيبة للكتابة  
النقيدي في الأدب العراقي، بل الأدب العربي الحديث، وهو متابعة ذكية لأبرز  
مواضيعات الخلق الأدبي والفنى، سواءً أكان ذلك الخلق عراقياً أم عربياً، وبما  
عرف عن مؤلفه من الشابرة، والتقصي، والتأني في الدرس يشار إلى كتابه  
هذا، بأنه واحد من الكتب النقدية المتميزة، وهو في الوقت ذاته مواصلة  
متطرفة لرؤيته النقدية الأولى "معالم جديدة في أدبنا المعاصر"

د. محسن أطيش

كلمة الغلاف لكتاب مدارات نقدية

" يملك فاضل ثامر حرية أكبر وشجاعة في التفكير النقيدي تغنى  
القناعات الأساسية وتحتها شخصية توميء إلى إمكانات أصالة نقدية  
واضحة، ويعمل طاقة الناقد المتمرس المخلص في استخلاص القوانين  
الأدبية أو تأكيدها عبر المعاناة الشخصية، فهو في نقه لشعر فدوى  
طوقان وصلاح عبد الصبور، ناقد انتباعي واعٍ معاصر، يجمع بين الشرح

والتحليل والتقييم السديد. فهو ناقد مخلص مثقف متعرس توفرت له عناصر الإبداع النقدي".

عبد الجبار عباس  
في " مرايا جديدة"

"يقف الناقد فاضل ثامر في مقدمة النقاد العراقيين الذين واكبوا النتاج الأدبي، بل قدم طروحاته النقدية بأصالة الكاتب المدرك لفعل وماهية النقد الأدبي. واستطاع منذ نهاية السبعينات وحتى الآن إن يؤسس قيماً نقدية للعمل الإبداعي العراقي، وخير دليل دراساته المؤصلة في النقد، عراقياً وعربياً".

ذكرى محمد نادر  
مجلة ألف باء ٢٠٠٢/٦

السيد فاضل ثامر ناقد جاد مكتنز بشقاقة واسعة عربية وأجنبية، وتشهد له بالبراعة في حقل النقد الأدبي، كتاباته المتواصلة وكتبه المطبوعة، وهو في جلها، ذو نزعة أكاديمية، علمية، موضوعية، ومنهجية، ورصينة، وأעהده شخصياً من النقاد ذوي الحس المرهف والكلمة-الموقف وهم نادرون.

محمد جميل شلش  
جريدة الجمهورية

يعد الناقد فاضل ثامر عالمة مضيئة في مسيرة النقد العراقي المعاصر، فهو الناقد الأكثر ظهوراً في النقد العراقي والاسم اللامع في هذا الحقل الأدبي. وأهم ما يميز هذا الناقد أنه يتمتع ببرونة فكرية عالية، فواكب الجيل الستيني وكتب عن موجته الصاخبة ولكن بهدوء وتروٍ وأنة حتى عد من أبرز نقاد هذا الجيل، كما قرأ للأجيال الأخرى وتابع إنجازاتها الأدبية وكتب عنها.

هاتف الشاعر

آفاق عربية العدد ٥-٦ حزيران ٢٠٠٢



## **صدو للمؤلف**

- قصص عراقية معاصرة. بالاشتراك مع الناقد ياسين النصير ١٩٧١ .
- "معالم جديدة في أدبنا المعاصر" ١٩٧٥ .
- "مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع" ١٩٨٧ .
- "الصوت الآخر: الجوهر المخواري للخطاب الأدبي" ١٩٩٢ .
- "اللغة الثانية: في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح" ١٩٩٤ .
- "الحقيقة"-للروائية الفرنسية ماركريت دورا (ترجمة) ١٩٨٦ .



مكتبة لسان العرب

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

[lisanerab.com](http://lisanerab.com)

رابط بديل

## المحتويات

- ١\_ مقدمة .  
٢- المجموع والمسكوت عنه في الرواية العربية .  
٣- البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية .  
٤- ثنائية الصمت / الصوت بنية روائية - قراءة في رواية "اعترافات كاتم الصوت".  
٥- الكتابة الروائية في درجة الوعي المخدر - قراءة في تجربة إبراهيم نصر الله .  
٦- في البنية الدائرية للسرد الروائي . قراءة في رواية "قامات الزيد" لالياس فركوح .  
٧- دلالة المظهر الغرائي في السرد العربي .  
٨ - الواقعى والغرائى فى القصة القصيرة (الأردن نمزجا).  
٩- ثنائية الطبيعة/الثقافة في روايات إبراهيم الكوني .  
١٠- الرواية العراقية من الريادة الى النضج .  
١١- جدل الشخصية الروائية وسلطة الواقع : قراءة في تجربة غائب طعمة فرمان .  
١٢- رواية "المخاض" ، غائب طعمة فرمان بين أزمة البطل وأزمة الواقع .

- ١٣- المقهى في الرواية العربية -رمزاً ومؤسسة وبنية مولدة 179  
 نجيب محفوظ ومقهى قشتmer .
- ١٤\_ المقهى في الرواية العربية- المقهى رمزاً للسلطة والقوة 187  
 والاستغلال-المقهى عند غائب طعمه فرمان في رواية القريان.
- ١٥- من فردوس البراءة الى جحيم المأساة، قراءة في رواية 195  
 "زنقة بن بركة" لمحمود سعيد.
- ١٦- رواية "سکر مر" بين "ميرامار"، وميكانيزم تيار الشعور. 209
- ١٧- القصة القصيرة في العراق :تأسيس شعرية سردية واعية. 217
- ١٨- بنية الواقع والملمحي في السرد القصصي :النص 231  
 والنص الغائب في قصص محمود جنداري.
- ١٩- البطل الضد في فخ الواقع-قراءة في تجربة القاص عائد خصباك. 251
- ٢٠- السرد القصصي بين الرؤية البصرية و الرؤية الاستذكارية. 257
- ٢١- عندما يخترق السرد القصصي السكونية-قراءة في تجربة سليمان الأزرعي القصصية. 269
- ٢٢- النقد العربي وتأويل النص السردي. 277

إذا كانت الكتابة القصصية هي مثل جبل  
الثلج لا يظهر منه إلا جزء بسيط، أما الجزء  
الأعظم فيظل غير ظاهر، ومحصوراً في الماء، فإن  
الجزء الغاطس أو المغيب في الخطاب الروائي يمثل  
نصاً غائباً أو موازياً للنص الظاهر لا يقل أهمية  
وتأثيراً عن النص المكتوب، وهو ما يدفع بالناقد  
الحديث للبحث عن استراتيجية لاكتناف المskوت  
عنه أو المغيب في الخطاب الروائي وإعادة إنتاجه  
وتأويله اعتماداً على فاعلية القراءة المنتجة.

ISBN: 2 84305 718 X



9 782843 057182